

LA ALTERIDAD EN ELIOT Y VALENTE: EN TORNO A “LITTLE GIDDING” Y *EL FULGOR*

CARLOS PEINADO ELLIOT
Universidad de Sevilla

RESUMEN

Establecemos una comparación, a partir de un análisis temático, entre el fragmento final de “Little Gidding” y *El fulgor*. Tomando en consideración las diversas fuentes comunes (especialmente la mística de San Juan de la Cruz) consideramos la aparición del Otro en la obra de Eliot y Valente junto a una subjetividad que lleva en sí la posibilidad de la relación con la trascendencia, evitando la perpetua recaída en el Mismo. Se descubre en ambos poetas un yo que es vulnerabilidad, posibilidad de sufrir por otro (ser-para el otro), al mismo tiempo que se manifiesta una teología del Verbo, según la cual la Palabra se encarna en los poemas y el poeta sale de sí sin retorno sumergiéndose en el interior de este Verbo que se le revela.

PALABRAS CLAVE

T. S. Eliot y José Ángel Valente, mística, ser para el otro, trascendencia, infinito, teología del Verbo.

ABSTRACT

We set a comparison, from the thematic analysis, between the last fragment of “Little Gidding” and *El fulgor*. Taking into account the common sources (especially the mysticism of St. John of the Cross) we analyse the appearance of the other in the works of Eliot and Valente, beside a subjectivity that carries in itself the possibility of relationship with the transcendence, avoiding the perpetual fall into the same. In both poets it is discovered an “ego” that means vulnerability, possibility of suffering for other (to be for other), at the same time that it is shown a theology of the Word by which the Word is incarnated in the poems and the poet goes out of himself without coming back, submerging himself in the inner part of this Word that is revealed to him.

KEY WORDS

T. S. Eliot and José Ángel Valente, mysticism, transcendence, infinite, theology of the Word.

RÉSUMÉ

Cet travail établit une comparaison entre le dernier passage de “Little Gidding” et *El fulgor* à partir d’une analyse du sujet. En vue des sources communes (en particulier le mysticisme de San Juan de la Cruz) nous analysons comment le thème de “l’autre” se montre dans l’oeuvre d’Eliot et de Valente à côté d’une subjectivité qui en soi-même rend possible un rapport avec la transcendance en évitant ainsi la chute éternelle dans le Même. On découvre chez les deux poètes un “moi” qui est vulnérable, qui a la possibilité de subir à cause d’un autre (être pour l’autre) et au même temps on découvre la théologie du Mot qui s’incarne dans les poèmes.

MOTS-CLÉS

T. S. Eliot et José Ángel Valente, mysticisme, être pour l’autre, transcendance, infini, théologie du Mot.

Como ha observado Emilio Barón Palma, Eliot fue uno de los principales maestros del llamado grupo de los Cincuenta: el acto creador como extinción de la personalidad¹, la invención del yo poético en el poema, la concepción de éste como objeto que se encuentra por encima de su autor, la función del crítico, la crítica a la identificación entre poesía y comunicación fueron algunos aspectos sobre los que influyó la obra eliotiana². En 1951 se publica la primera traducción de *Cuatro*

¹ Cf. Eliot (1944, p. 16; citamos esta obra por la edición conocida por Valente):

Lo que tiene lugar es una continua renuncia de sí mismo, tal como se es en el momento, a favor de algo más valioso. El progreso de un artista es un continuo autosacrificio, una continua extinción de la personalidad.

Resta definir este proceso de despersonalización y su relación con el sentido de la tradición. En esta despersonalización es donde puede decirse que el arte se aproxima a la condición de ciencia.

Valente profundiza esta noción de despersonalización del poeta en su obra, uniéndose a la tradición inglesa y al propio movimiento creador de Dios (Nuño, 1998, pp. 11-12):

Para entrar en este tema [relación entre conocimiento y palabra poética], yo me referiría a una carta de Keats, escrita a Richard Woodhouse, en la que dice que de todos los seres humanos, el único que no tiene identidad es el poeta. Allí habla Keats del *chamelon poet*. ¿Por qué dice esto? Porque el poeta tiene que operar la aniquilación de su yo, tiene que impedir que su yo se interponga entre la palabra y el universo. Lo que dice Keats es que el poeta tiene que vaciarse de su propia identidad, de su propio ego para hacerse transparente a lo universal, para que el universo se manifieste a través de él. ¿Qué es lo que opera el poeta? Un vaciado, es decir, algo muy parecido al exilio divino del que hablaba antes.

² Cf. Barón Palma (1996, pp. 71-73). Cf. también Carne Riera (1988, pp. 137-138).

Cuartetos (realizada por José Gaos), que tendría una fuerte repercusión en los poetas jóvenes³.

El temprano conocimiento de la obra de T. S. Eliot que tuvo José Ángel Valente se muestra en "Estática y dinámica de la obra de arte", artículo publicado en 1951, en el que, comentando el libro de Dámaso Alonso *Poesía Española*, destaca el carácter creador (poético) de la crítica (convicción que marcará hasta el final los ensayos de Valente, siendo difícil –especialmente en *Variaciones sobre el pájaro y la red* y *La piedra y el centro*– afirmar ante algunos de sus artículos si nos encontramos ante una obra crítica o ante prosa poética)⁴. En el artículo necrológico publicado en 1953 en homenaje a Dylan Thomas, "Dylan Thomas. Un pensador con la sangre" (que fue escrito en colaboración con W. Gordon Chapman) se refleja ya su estima por la obra poética de Eliot:

Los twenties habían producido muchas extravagancias vanguardistas, pero de ellos había salido un poeta verdaderamente serio y profundo: T. S. Eliot. Preocupado con los males que aquejaban a la cultura contemporánea, Eliot llegó a la conclusión de que en una civilización varia y compleja como la nuestra la poesía tenía que ser forzosamente "difícil" y su lenguaje "alusivo" e "indirecto". Así, pues, su poesía fue erudita,

³ Sánchez Santiago (1990, p. 44):

Pero además hay algo que une a Cernuda y a Barral más de lo previsto, y es la relación de ambos con la obra de T. S. Eliot, en particular con *The Four Quartets*. El aprovechamiento de la obra eliotiana pasa, en el caso de Cernuda, por la asunción de un tono meditativo (...).

⁴ Valente (1951, p. 488):

Estudia Dámaso Alonso bellamente el carácter creador de toda crítica verdadera. Una atenta meditación sobre el tema puede encontrarse en la *Función de la Crítica*, de T. S. Elliot [sic], donde se alcanzan parejas afirmaciones. Creo que la cualificación de la tarea crítica como menester poético es obra de los últimos tiempos. A mediados del siglo XIX, Flaubert escribía: "En tiempos de La Harpe, el crítico era gramático; en tiempos de Saint-Beuve y de Taine, es historiador. ¿Cuándo será artista, nada más que artista, verdaderamente artista?"

Valente contrapone en este artículo dos concepciones de la obra de arte (*ibidem*, p. 490): "En la primera de las actitudes referidas la obra de arte, evadida del fluir, del ir y no volver de las cosas, participa, salvando todas las distancias, de ciertos atributos divinos. En la segunda, arrebatada, de ese cielo incommovible y exento, queda inmersa en el tráfigo profundo y difícil de todo lo humano. Nuestro propósito era señalar la importancia de ambos intentos para cercar el misterio esencial de la obra de arte y, una vez hecho esto, callar meditativamente, laboriosamente, sobre ellos". Esta oposición entre eternidad y temporalidad (que no sólo incumbe al orden estético) encuentra solución tanto en Eliot como en Valente en la idea de encarnación.

compleja e intelectual y, en el peor de los casos, un juego “conceptista” (me refiero únicamente al primer Eliot)⁵.

Junto a la admiración por la obra poética de Eliot, Valente expresa desde el principio la alta consideración que tiene por su teatro y sus ensayos, así como la relación íntima existente entre su reflexión crítica y su obra⁶, alabando su obra teatral por la fusión de poesía y drama (de modo que la poesía potencia plenamente lo dramático) así como por su “fecundo retorno a la vieja forma ritual del drama”⁷.

Durante su estancia en Oxford, experimenta la huella de la obra de Eliot en la poesía inglesa, superior a la de cualquier otro poeta contemporáneo⁸. La influencia de este autor permanece constante en la obra de Valente (acentuada por la figura de Luis Cernuda) ligada a tres núcleos esenciales de su obra: la unión de pensamiento y poesía, los conceptos de experiencia poética y revelación, la recuperación de la tradición.

La traducción de *Función de la poesía y función de la crítica* por parte de Jaime Gil de Biedma, publicada por Carlos Barral en 1955, entra en la polémica abierta sobre la concepción de la poesía como comunicación, que había estallado con el artículo de 1953 de Barral “Poesía no es comunicación”⁹. El prólogo de Gil de Biedma se apoya

⁵ Valente (2002, p. 80).

⁶ Cf. “Poesía y drama. A propósito de T. S. Eliot”. Valente (1953, p. 18):

La justificación dramática del verso ha sido planteada no sólo históricamente, sino sobre la carne viva de su propia experiencia creadora, por T. S. Eliot. El dato propio, el valor de lo personalmente logrado, es con seguridad lo que da más riqueza a la investigación del autor de “Cocktail Party”. Eliot había tratado en más de una ocasión el problema, pero lo ha afrontado con definitiva maestría en “Poetry and Drama”.

⁷ *Ibidem*:

Consciente (...) de que la poesía dramática, si es verdaderamente tal, no responde sino a una íntima necesidad que el drama tiene de ser poéticamente expresado, Eliot produce esa obra admirable que es “Cocktail Party”. Aquí se ha procedido ascéticamente por despojo de todo elemento poético que careciese de “estricta utilidad dramática”. Así, “Cocktail Party” se produce dentro ya de esa zona hacia la que todo teatro en verso debe tender, en que poesía y drama se confunden. Porque el verso no es en el caso del teatro problema exclusivamente formal –entre otras cosas, porque los problemas puramente formales no existen en materia de creación artística– sino realización expresiva de la plenitud del drama.

⁸ Valente (1956, p. 6):

Y al reino de los hechos pertenece (...) el que la poesía de Auden ejerza una amplia influencia, aunque ni esta influencia ni la de sus compañeros de generación haya desplazado la de Eliot, que sigue siendo dominante.

⁹ Sobre esta polémica, cf. Riera (1988, pp. 151-162). Esta autora refleja la importancia de la obra crítica de Eliot en esta polémica (*ibidem*, p. 161):

en el ensayo al que antecede para arremeter contra esta idea de la poesía defendida por "el magisterio poético de Vicente Aleixandre" y "la obra teórica de Carlos Bousoño"¹⁰. El poema para Eliot se comunica a sí mismo (no comunica nada exterior)¹¹, pues "lo que ha de comunicarse no existía antes de que el poema estuviese terminado"¹² y, aunque se produjese la comunicación, "el poeta se dará escasa cuenta de lo que comunica"¹³. Por ello, concluye Eliot, "la comunicación no explica la poesía"¹⁴.

En su prólogo, Gil de Biedma recoge las ideas de Eliot y Barral, centrando su ataque a la concepción de la poesía como comunicación, que supone que la poesía transmite unos sistemas de creencias religiosas o morales, una ideología, preexistentes al poema. En el ensayo "Conocimiento y comunicación" (cuya primera versión –escrita en 1957– fue publicada en 1963 en la antología de Ribes *Poesía última*) declara igualmente Valente que el poema explora y busca en lo oscuro, no mostrando un conocimiento previo (de hecho, se comunica al poeta en el momento de la creación) sino invitando a un proceso de indagación¹⁵.

Esta unidad de poesía y pensamiento se observa en el artículo "Luis Cernuda y la poesía de la meditación", publicado en 1962

Posiblemente, tanto Barral como Jaime Gil pretendían, al enfrentarse con Bousoño, darse pisto, en primer lugar, en los círculos poéticos de Madrid, entre los que eran prácticamente ignorados, y en segundo lugar, combatir a Carlos Bousoño, por el que no sentían simpatías. Al oponerse a sus teorías poéticas demostraban sus conocimientos en la materia y se vinculaban a la crítica anglosajona, especialmente a Eliot, su maestro.

¹⁰ Eliot (1999, pp. 19-20).

¹¹ *Ibidem*, p. 59:

Si la poesía es una forma de "comunicación", lo que se comunica es el poema mismo y sólo incidentalmente la experiencia y el pensamiento que se han vertido en él. El poema tiene una existencia que está entre el poeta y el lector, una realidad que no es simplemente la realidad de lo que el escritor está tratando de expresar, o de su experiencia al escribir el poema, o de la experiencia del lector o del escritor como lector. Consecuentemente, el problema de lo que un poema "significa" es mucho más difícil de lo que a primera vista parece.

¹² *Ibidem*, p. 178.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Valente (1994, pp. 21-22):

El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos creación poética. El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de experiencia se produce en el proceso de la creación es el poema mismo.

(incluido posteriormente en *Las palabras de la tribu*) y recogido con algunas variaciones en su conferencia “El sin por qué”, pronunciada el 7 de abril de 2000. Pretende Valente, siguiendo la estela de Cernuda¹⁶, recuperar la tradición de la poesía meditativa española¹⁷, que trata de unir pensamiento y sentimiento (obsérvese, igualmente, el concepto de experiencia que se revela en la cita de Donne):

Recordemos aquí que, según ha explicado Eliot en ensayo justamente famoso, “un pensamiento para Donne era una experiencia: modificaba su sensibilidad”. Y recordemos también que otras de las notas señaladas por Eliot en la poesía de los metafísicos es “una aprehensión sensorial directa del pensamiento o una recreación del pensamiento en el sentimiento”¹⁸.

Alaba Valente la labor de recuperación de la tradición realizada por Eliot¹⁹, especialmente en sus ensayos sobre los poetas metafísicos, y al

¹⁶ La influencia simultánea de Cernuda y Eliot se observa igualmente en otros poetas de la época (Barón Palma, 1996, pp. 75-76).

¹⁷ Cf. Valente (1994, p. 116):

La obra de los “metafísicos” –directamente y a través de su incorporación a la sensibilidad contemporánea: Hopkins, Eliot, etc.– es, en cambio, una de las más importantes zonas de contacto de Cernuda con lo que, según la designación unamuniana, venimos llamando poesía meditativa. En uno de los ensayos recogidos en el volumen *Poesía y Literatura* se pregunta Cernuda si no habrá algo más que una simple afinidad fortuita entre nuestra poesía mística y nuestra poesía gongorina y el grupo de poetas metafísicos ingleses del siglo xvii: Donne, Herbert, Crashaw, Marvell, Vaughan y Traherne.

¹⁸ *Ibidem*, p. 117.

¹⁹ Cf. la entrevista de Ana Nuño al poeta (Nuño, 1998, p. 10):

—¿Dirías que con esos poetas latinoamericanos se produjo algo parecido a la relación que supieron establecer, en el ámbito de la poesía en lengua inglesa, Eliot y Pound con los poetas metafísicos, con Donne, con Herbert, con Crashaw? ¿Y que el hecho de que su equivalente no ocurriera en España puede haber contribuido a producir ese hiato entre los poetas españoles y cierta tradición de la poesía española?

—En efecto, yo creo que eso es así, que ese fenómeno que se produjo en la poesía inglesa con Ezra Pound y T. S. Eliot no tuvo equivalente en España. Nosotros hubiésemos debido establecer la relación correspondiente con nuestra literatura. (...) En nosotros falta esa religación al mundo tradicional que, en efecto, Eliot y Pound hacen con los metafísicos ingleses. (...) En suma, no se produjo un descenso profundo a los centros de la tradición, y como no se produjo ese descenso, no hay un rebote creador, todo se queda en espuma, en la superficie.

Tanto en Eliot como en Valente, esta centralidad de la tradición enlaza con la crítica a la noción de progreso, considerada por Eliot una de las dos grandes falacias modernas (Manju Jain, 1992: 49). En “La tradición y el talento individual” (1944, p. 15) niega la posibilidad de progreso en arte. Según Valente (1997, pp. 35-36), “la obra individual es generada por la tradición a la que, a su vez, inflexiona, es decir, hace venir a la luz –alumbra– recargada de sentido”.

mismo tiempo considera que en España no ha tenido lugar un proceso semejante. Por ello, en diversos ensayos trata de recuperar los autores que en la literatura española han fundido pensamiento y poesía. En "Una nota sobre relaciones literarias hispano-inglesas en el siglo XVII"²⁰, estudia la influencia de la literatura religiosa española en los poetas metafísicos ingleses, observando la relación entre ésta y la comunidad de Little Gidding (centro del último de los cuartetos de Eliot)²¹. El interés de Valente por los metafísicos ingleses no desaparece, como se observa en su artículo de 1996 "Andrew Marvell en el jardín barroco". En este trabajo, tras ensalzar el conocimiento de la tradición poética por parte de Eliot²², comenta el tema del jardín en este poeta metafísico. La deuda de este artículo con el ensayo de Eliot ("Andrew Marvell") se observa no sólo en las citas que del mismo se encuentran en el texto de Valente, sino en los versos de Marvell citados (la mayor parte de los cuales se encuentran también en el ensayo de Eliot).

Si bien en su segunda etapa se distancia Valente de algunos de los rasgos eliotianos de su generación (como el monólogo dramático, el poema extenso o el prosaísmo), la huella de este autor permanece imborrable en su obra. Podrían rastrearse diversos pasajes en los que se aluden fragmentos de la obra de Eliot; así se observa en "Hojas de la Sibila", donde, como en "El entierro de los muertos" aparece una vidente, la muerte unida a las aguas y una advocación mariana²³.

²⁰ Valente (1991, pp. 133-155).

²¹ *Ibidem*, p. 144:

Nadie ignora hasta qué punto los escritos de santa Teresa, precisamente, fueron importantes para uno de los hombres más íntimamente vinculados al clima espiritual de Little Gidding: Richard Crashaw. Ferrar murió en 1631: en 1638, el poeta Joseph Beaumont –amigo y compañero de Crashaw en Peterhouse– hacía oír en Cambridge un ardiente elogio público de Santa Teresa.

Pero ya Ferrar mismo había traducido las Ciento diez consideraciones de Juan de Valdés (precedidas de quien acaso sea, con Donne, el mejor de los poetas de la escuela metafísica, George Herbert).

Esta última afirmación es heredera de las consideraciones críticas de Eliot quien, tras considerar a Herbert un poeta menor, llegó a estimarlo superior a Donne. En la citada entrevista con Ana Nuño (1998: 10) insiste Valente en la relación entre los metafísicos ingleses y los autores espirituales españoles: "No hay que olvidar la influencia que tuvieron en Europa determinados autores, como Miguel de Molinos o, antes, Juan de Valdés. Este último, por ejemplo, pesaba enormemente en Inglaterra, y tuvo una importancia indudable en el centro de Little Gidding –que es el título de uno de los *Cuartetos* de Eliot–.

²² Valente (1996b, p. 3): "Andrew Marvell (...) pertenece a la línea del siglo XVII atraída hacia la sensibilidad contemporánea por ese gran entendedor de los ejes sobre los que ha girado la tradición lírica europea que fue T. S. Eliot".

²³ Cf. Valente (1999, p. 27):

En el siguiente trabajo establecemos una comparación entre el fragmento final de *Little Gidding* (último de los cuatro cuartetos de T. S. Eliot) y algunos poemas del libro de José Ángel Valente *El Fulgor*. Por las dimensiones de este estudio tendremos que limitarnos a un análisis temático, no pudiendo entrar a comparar los estilos de ambos autores. Así mismo, haremos análisis en profundidad de las diferencias existentes entre ambos discursos.

1. FRAGMENTO FINAL DE LITTLE GIDDING

Este fragmento podría articularse en torno a la paradoja mística que considera la muerte (muerte del yo personal) como fuente de vida. El verso fundamental, que divide a este poema en dos partes claramente diferenciadas es la cita de *The Cloud of Unknowing* del verso 238: “With the drawing of this Love and the voice of this Calling”²⁴.

En la primera parte observamos el desarrollo de la equivalencia de muerte y principio. Los dos primeros versos lo formulan de forma explícita: “What we call the beginning is often the end / and to make an end is to make a beginning”. No debemos, no obstante, entender estos versos como exposición del mito del eterno retorno ni como alusión al pensamiento de Heráclito. De hecho, y esto es algo que contrastará con la segunda parte, es importante notar cómo los verbos que señalan comienzo están en presente: “The end is where we start from”; “that is where we start”²⁵. Estos versos muestran, por tanto, no un regreso al principio sino un nuevo comienzo, el auténtico comienzo.

En una reflexión clásica (que tiene su mayor desarrollo en el tópico barroco de la cuna y sepultura) el nacimiento está unido con la muerte, de modo que vivir es ir muriendo. No es extraño, pues, que Eliot nombre a lo que se llama principio, fin. La muerte está presente en la vida (hacia ella se encamina en cada instante): “And any action / is a step to the block, to the fire, down the sea’s throat / or to an illegible stone”²⁶. Podríamos pensar que nos encontramos ante el ser-

(...) Como niños, como infantes corrimos, como niños que buscan el pecho de la madre, a la feroz mandíbula del gran procreador. Con qué indiferencia dijo que había de encontrarme en las orillas o al borde de las aguas o en las Santas-Marías-de-la-Mar. Vuelve, me dijo con ronca voz atenta a su dinero. Dije que no.

²⁴ Eliot (1990, p. 158).

²⁵ *Ibidem*, p. 156.

²⁶ *Ibidem*.

para-la-muerte heideggeriano. Sin embargo, los versos anteriores se coronan a continuación con la afirmación siguiente: "And that is where we start".

El verso citado posee gran importancia, ya que señala una clara oposición entre el "Sein- zum-Tode", el Dasein que se completa en la muerte (única posibilidad de constituirse como un todo, de cerrarse) y este ser que tiene su comienzo en una muerte que no es regreso a la nada. La muerte no sería la posibilidad más propia (nueva recaída, definitiva ya en la cerrazón del mismo –véase la relación de la muerte con el concepto de *Jemeinigkeit*–) sino el punto en el que comenzamos, el lugar de la trascendencia, porque supone la superación de este enclaustramiento en el Mismo y una relación (un "ir hacia") con lo auténticamente Otro. Esta relación, como veremos más adelante, no constituye una recaída en el yo porque es comienzo sin fin, no regreso. No hay, pues, circularidad, aunque sea circularidad no totalizada, sino apertura y comienzo.

De igual modo, frente a la tesis heideggeriana según la cual la única muerte es, en cada caso, la propia (los demás "se mueren"), en Eliot parece observarse una comunidad de destino entre los hombres, una imposibilidad de zafarse de la muerte del otro, pues su muerte es también la mía, al igual que su vida me concierne hasta el punto de que en ella lleva también mi vida: "We die with the dying: / See, they depart, and we go with them. / We are born with the dead: / See, they return, and bring us with them"²⁷.

Estos versos parecen remitir a la vivencia de comunidad. Como es sabido, Eliot estuvo en Little Gidding y en estos versos refleja su experiencia de oración en la que se unió a la oración de los muertos de este lugar que es paradigma de la vida contemplativa: "Eliot's pentecostal poem, when it came, would record not only the private 'glow' that he experienced there, but his communication in prayer with the dead of Little Gidding"²⁸.

El ser, que se nos ha presentado como flujo (que lleva inexorablemente a la muerte) y devenir, se identifica con el tiempo. Ser es temporizarse, es ser tiempo. Si bien puede admitirse la influencia de Heráclito en esta afirmación, habría que matizar, como observa Morris Weitz (1952, p. 142), que nos encontramos más bien ante una concepción neoplatónica:

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Schuchardt (1993, p. 60).

Eliot's theory of time is neo-Platonic, not Heraclitean. It is essentially an Immanence doctrine according to which the Eternal or Timeless is regarded as the creative source of the flux or temporal. This is not to say that Eliot denies the reality of this flux, in some Parmenidean fashion. (...) Instead, the flux, with all of its many ordinary experiences, is taken as real but its reality is derived from and sustained by the more ultimate reality of the Eternal. The flux is not an illusion, but it is an illusion to regard it as the only reality.

En efecto, a lo largo de *Four Quartets* junto al flujo temporal (totalidad de lo existente, que está en transformación continua entre lo que es y lo que no es –recuérdese el concepto de Nada en Hegel–) se hace continua referencia a algo más allá del Tiempo, no contaminado por este flujo. En definitiva, estaríamos ante algo otro que ser. Su precedente, como ha visto Weitz, es platónico: la idea de Bien en Platón, que se halla más allá del Ser. En Eliot es el Amor el que ocupa este lugar: “Love is itself unmoving, / Only the cause and end of movement, / Timeless, and undesiring / Except in the aspect of time / Caught in the form of limitation / Between un-being and being”²⁹.

Habría, pues, una distancia absoluta entre el flujo temporal (el ser) y el Amor. El contacto con este Amor es sólo posible, como dice el texto, en el límite entre ser y no ser; este límite debe entenderse, probablemente, como muerte, en todo caso como una forma que no es ser ni tampoco no-ser (límite, lugar de frontera, trascendencia) y que, por tanto, escaparía de esta epopeya del ser a que parece condenado el existente. Como ha observado Manju Jain, la obra de Eliot constituye, desde sus años de estudiante de filosofía, la búsqueda de un punto estable que lo salve del flujo temporal, de la visión de un mundo salvaje, desordenado, incoherente, caótico³⁰.

El hombre, que no quiere disolverse en este flujo indeterminado debe ser redimido del tiempo. Pero esta redención sólo se puede producir a través del tiempo, como se afirma en los versos iniciales de “Burnt Norton”, el primero de los cuartetos: “If all time is eternally present

²⁹ Eliot (1990, p. 94).

³⁰ Manju Jain (1992, p. X):

T. S. Eliot declared in an unpublished graduate essay that it was the business of philosophy to struggle against the flux. This book traces in Eliot's early philosophical studies the genesis of the lifelong conflict that he experienced between a fascination with the forces of flux and a compulsion to assert the need for subjugating those forces. Much of the power of Eliot's work originates from the tensions, ambivalences, and aporias generated by this conflict as he searched for a stable resting point beyond the flux of history.

/ all time is unredeemable"³¹. Dado que el pasado es irrevocable, es necesario ese flujo, esa oportunidad (Kairos) que apunta a un presente o a un futuro que se acerca, que está por llegar, oportunidad de perdón y de gracia, según señala Donoghue (1993: 5) comentando los versos de Burnt Norton: "What might have been and what has been / Point to one end which is always present".

Es éste el momento de la redención –como puede entenderse en la exhortación de Krishna al príncipe Arjuna en la parte tercera de "Las Dry Salvages"–: Un presente que no es presencia absoluta, que no es de acción ni de inacción, que va hacia adelante pero que no es espera del futuro (como ilusión evasiva o compensadora). La única acción (y aquí podría haber reminiscencias de Heidegger) es la que se toma como si se estuviera ante la muerte. Pero a diferencia del filósofo alemán no se trata de desarrollar la posibilidad más propia, de tomar el propio destino o de ser fiel a sí mismo, sino de dar fruto en la vida de otros. Se muestra así un ser no para la muerte, sino para el otro, un ser cuya vida es trascendencia o donación de sí a los demás más allá, incluso, de su propia muerte, pues sus frutos no debe gozarlos él mismo, no deben retornar a él. Es la gratuidad total de la acción, la muerte para dar vida a otro: "At the moment which is not of action or inaction / You can receive this: 'on whatever sphere of being / The mind of a man may be intent / At the time of death' –that is one action / (And the time of death is every moment) / Which shall fructify in the lives of others: / And do not think of the fruit of action"³².

Por ello, el punto de intersección de la intemporalidad con la temporalidad corresponde al santo, a la vida entregada. Se llega, pues a la identificación de la donación del yo con la salida del tiempo (ruptura del inter-esse, posibilidad de la trascendencia): "But to apprehend / The point of intersection of the timeless / With time, is an occupation for the saint– / No occupation either, but something given / And taken, in a lifetime's death in love, / Ardour and selflessness and self surrender"³³.

El don mayor, que funda este amor del santo, es la propia entrega o Don de Dios al hombre ("The hint half guessed, the gift half understood,

³¹ Como señala Denis Donoghue (1993, pp. 4-5) existe una gran conexión con unos versos de *The family reunion*: "I am the old house / With the noxious smell and the sorrow before morning, / In which all past is present, all degradation / Is unredeemable". Más adelante afirmará que todo es irrevocable y el pasado es irredimible.

³² Eliot (1990, p. 132).

³³ *Ibidem*, pp. 135-136.

is Incarnation”). *Four Quartets* repasa los momentos fundamentales de la Historia de la salvación, de la Redención –como apunta Donoghue (1993, p. 15)–: Anunciación, Encarnación, Pasión, Pentecostés. La Redención se produce en el tiempo pero uniendo éste a la eternidad, de tal forma que pone en contacto los dos planos citados. Dios se encarna, se hace hombre y se entrega sin reserva a éste, llegando a la muerte (que será fuente de vida). En “Little Gidding” se centra Eliot en Pentecostés, fiesta del Espíritu Santo, fundación de la Iglesia. Helen Gardner (1991) observa cómo la Historia para Eliot es el campo de operaciones del Espíritu. Los santos prolongan la Redención mediante estos momentos fuera del tiempo. De ahí que se lea en el fragmento de “Little Gidding” estudiado (vs. 33-35): “A people without history / Is not redeemed from time, for history is a pattern / Of timeless moments”.

De aquí se desprende la exhortación con la que termina esta primera parte del fragmento (“History is now and England”). El lugar de encierro y apartamiento (“secluded chapel”), se convierte en punto capital de la historia. Llegamos, pues, nuevamente a la concepción del tiempo como Kairos (oportunidad, posibilidad en el vocabulario paulino), momento, ocasión de redención. Pero ésta sólo se produce, como quedará también de manifiesto en la segunda parte de este fragmento, a través de la muerte del Yo³⁴, de su entrega en favor del otro. Sólo así tiene lugar la fractura en el Mismo que podrá abrir a la trascendencia.

Esta ruptura se produce por el golpe de una llamada (“With the drawing of this Love and the voice of this Calling”). El fragmento completo de *The Cloud of Unknowing* pone su acento en el despertar del sueño y la indolencia (estado de encerramiento del para-sí, persistencia en la esencia): “What weary wretched heart and sleeping in sloth, is that, the which is not wakened with the drawing of this love and the voice of this calling?”.

No estamos ante la llamada de la conciencia de Heidegger, llamada del Dasein en la conciencia a sí mismo, llamada de sí sobre sí que impulsa al Dasein a volverse hacia su más peculiar poder-ser. La llamada en Heidegger es pura inmanencia. Aquí, por el contrario, es trascendencia: llamada de fuera de sí, que rompe el estado de letargo, de “reposo en el idéntico”, e impulsa a ponerse en camino hacia el Otro. Esta llamada es pura exigencia, continuo despertar, insomnio de

³⁴ Como se observa en los textos estamos ante la conversión del Yo (concebido como libertad y poder) en un yo en acusativo, que es entrega de sí, que vive para otro, no para sí.

la búsqueda ("We shall not cease from exploration"). El movimiento al que da lugar no es la libre espontaneidad del Yo, sino un movimiento que es respuesta a un requerimiento anterior: yo que es fundado por el otro, libertad que es investida desde fuera, que no es impuesta por la violencia autónoma del Mismo. En efecto, para Eliot, como recoge Edward Lobb (1993, p. 36), el fin de la vida no es la libertad, sino ser liberado: "To me, the notion of liberty is meaningless without the further notion of liberation. One lives, not to be free, but to be freed". Esta liberación es liberación de sí³⁵.

La llamada nos envía a la búsqueda del principio. Debemos preguntarnos, como hicimos en la primera parte, si se trata de un regreso al Origen dentro de una concepción circular semejante a la de filósofos como Heráclito o la noción de principio remite a algo diferente. Para empezar, es importante observar que, a diferencia de lo que ocurría anteriormente, los verbos que remiten al principio se encuentran en pasado ("the end of our exploring / will be to arrive where we started"; "which was the beginning"). Estamos, pues, ante un sentido distinto que se nos aclarará a lo largo del fragmento. La exploración implica peregrinación, salida de sí, desprendimiento y desinterés. Eliot la presenta como equivalente de la noche oscura, de la purgación del alma, que debe pasar por el vaciamiento de sí: "Love is most nearly itself / When here and now cease to matter. / Old men ought to be explorers / Here or there does not matter / We must be still and still moving / Into another intensity / For a further union, a deeper communion / Through the dark cold and the empty desolation, / The wave cry, the wind cry, the vast waters / Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning"³⁶.

³⁵ Lèvinas (1995, p. 58):

Vigilia sin intencionalidad y tan sólo despertada sin cesar de su mismo estado de vela, despabilándose de su identidad para lo más profundo que sí. Subjetividad como suscepción de lo Infinito, como sometimiento a un Dios tanto interior como trascendente. En sí (soi), liberación *de sí*. Libertad del despertar que es más libre que la libertad del comienzo que se fija como origen.

Vemos en este texto la misma oposición que encontramos en Eliot: la libertad "del comienzo que se fija como origen" (libertad del Yo que se pone) frente a esa libertad que surge del despertar, de ser sacudido por Otro y que es sometimiento a Dios. El mismo Lèvinas da la clave para entender a Eliot: esta libertad es liberación porque es *liberación de sí*. El filósofo judío emplea a continuación, como nota a pie de página al texto citado, la imagen bíblica de la campana que despierta a Salomón. La campana es uno de los símbolos que aparecen a lo largo de *Four Quartets*.

³⁶ Eliot (1990, pp. 114-116). En Valente se observa también este movimiento sin fin que lleva al hombre a trascenderse, a ir más allá de sí mismo tras la muerte, supe-

En el fragmento al que el texto anterior pertenece no hay movimiento circular. La exploración es partida sin llegada. Se parte de la casa (de lo de sí: “Home is where one starts from”) y a medida que se envejece, el mundo se torna más extraño. El movimiento que propone el fragmento es de radical extrañamiento, de exilio (el mar como representación del desierto). El petrel es un ave que vuela sobre los mares a grandes distancias de la tierra (de todo apego) y vive en las rocas de costas desiertas. No hay, pues, regreso a la casa, sino que la pasión, el sufrimiento, parecen abrirnos (liberándonos) a una realidad absolutamente otra.

Al lugar que, siendo principio, se conoce por primera vez (“know the place for the first time”) se llega por medio de unos símbolos determinados: una puerta o verja (gate), agua corriente (fuente-río-cascada), niños. El paisaje es semejante al descrito al inicio del libro, en “Burnt Norton”, pero las diferencias son fundamentales y son las que nos darán la clave para entender el final de la obra.

En el principio de la obra, se entra en un jardín siguiendo también una llamada, pero en este caso se trata de una llamada engañosa. La puerta (primera) lleva a nuestro primer mundo (también falso): “Other echoes / Inhabit the garden. Shall we follow? / Quick, said the bird, find them, find them, / Round the corner. Through the first gate, / Into our first world, shall we follow / The deception of the thrust? Into our first World”³⁷.

En “Little Gidding” se trata de una puerta desconocida. Eliot, siguiendo a Pascal, establece la radical diferenciación entre la esfera intelectual y la del amor (mind / charity) de ahí que el camino a Dios no pueda ser conocido. La puerta es recordada (se llega a ella por reminiscencia –podemos observar, pues, la influencia platónica–). Quizá esta forma de acceso a Dios pueda aclararse con un texto de la *Noche oscura* de San Juan (1991, p. 534):

La contemplación es ciencia de amor, la cual (...) es noticia infusa de Dios amorosa, que juntamente va ilustrando y enamorando el alma (...) porque sólo el amor es el que une y junta el alma con Dios.

rando la noche oscura (simbolizada por las aguas) para llegar al inicio. Así se muestra en el poema “The child is father to the man” (Valente, 1999, p. 109):

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. (...)

(El niño, pues, llegó y lo condujo desde los ya vencidos despojos de sí mismo hasta el límite donde lo que ya le pareciera ser al cabo se deshizo. Dolor de alumbramiento. El niño o él, sobre las aguas, empezaron a andar.)

³⁷ *Ibidem*, pp. 82-84.

La fuente, como origen del río, es símbolo del principio (de forma que en la búsqueda hay que remontar a él), representando en la mística a Dios o a la fe (sólo hay que recordar el poema de San Juan "Que bien sé yo la fonte"). En el texto de *Four Quartets* parece ser lugar de encuentro y puede hallar su plena significación en relación con las alusiones bautismales que aparecen en los versos siguientes³⁸. En ella se descubre la cascada oculta ("the voice of the hidden waterfall") con lo que la fuente que es principio remite a un más allá, algo que al tiempo que nos reclama, que requiere de forma absoluta nuestra atención, no es presencia ni objeto de representación. La cascada, con su movimiento descendente, remite a la gracia divina, contacto de Dios con el hombre (y su don mayor, por el que la gracia se derrama, la Encarnación –también podría verse relación con el epígrafe de Heráclito que preside la obra "οδὸς ἀνω κατω μία και ωντη" como veremos más adelante–).

El coro de niños aparecía ya en *The waste land* y allí su referencia era más explícita (se citaban los versos de Verlaine en que se inspiraba –"ceux voix d'enfants, chantant dans la coupole"–) poniendo al descubierto el trasfondo de purificación y salvación que contiene. Este pasaje ha sido bien estudiado por Southam³⁹:

Eliot refers us to his source, the final line to the sonnet "Parsifal" by Paul Verlaine (...). Having mastered the temptations of lust and cured the king, Verlaine's knight adores the Grail and hears the voices. Verlaine is referring to Wagner's Parsifal and its music. In the Grail Legend, the choir of children sings at ceremony of the foot-washing which precedes the restoration of the wounded Anfortas (the Fisher King) by the knight Parsifal and the lifting of the curse from the waste land.

Hay, pues, una doble alusión a la Eucaristía (Grail y lavatorio de pies) como medio de redención. La Eucaristía actualiza la Pasión y Resurrección y, en este sentido, la entrega hasta la muerte que acaba engendrando la vida. En el fragmento IV de "East Coker" (en una alegoría de la Pasión y de su lugar en la Historia de la Salvación) se presenta el mundo como un hospital ("The whole earth is our hospital"), el hombre como un enfermo que debe empeorar para salvarse, que debe morir para que todo vaya bien ("To be restored, our sick-

³⁸ También podemos descubrir un fuerte contraste con el paisaje del comienzo de "Burnt Norton": Allí encontramos un estanque vacío –sólo cemento seco– y el agua que parece, en un primer momento, que contiene el estanque, es el reflejo del sol.

³⁹ Citado de Zambrano (1996, p. 232).

ness must grow old”; “if we do well, we shall / Die of the absolute paternal care”) y se representa a Cristo como el enfermero herido, que nos ha salvado mediante su propia sangre. Helen Gardner (1991, p. 168)⁴⁰ ha mostrado cómo la Pasión, dentro de la obra estudiada, está pensada como un acto perpetuamente operativo en el tiempo, unido a la Eucaristía.

No es extraño, por lo tanto, que los niños se encuentren en el manzano: el pecado original sólo se supera en la cruz⁴¹ (aparece la tradicional analogía manzano-cruz). El final vuelve al principio pero es un principio distinto (la Cruz es la salvación del árbol del Paraíso y exige del hombre una actitud opuesta a la observada en el pasaje del Génesis): el manzano se ha convertido en cruz y en ella se concluye, no en el árbol del Bien y el Mal. Es necesario tener presente el significado del bautismo como unión a la cruz, a la muerte de Cristo y, por ello, como fuente de gracia que libera del pecado.

Hay que hacer constar la aparición, muy distinta, de un grupo de niños al comienzo de “Burnt Norton”(con lo que se acentúa el paralelismo entre el primer fragmento de la obra y el último⁴² –así como las diferencias tan importantes que existen entre ellos–): se trata de unos niños excitados que no pueden contener la risa (“the leaves were full of children, / Hidden excitedly, containing laughter”).

La voz de los niños en el manzano es oída a medias⁴³. En Eliot, como ha indicado Donoghue (1993), la música no oída representa la

⁴⁰ Esta autora ha explicado el fragmento a partir de la figura bíblica del Siervo de Yahvé y del pasaje de la kénosis de Filipenses. Retomaremos esta observación, que nos parece de gran importancia, más adelante.

⁴¹ Citamos un fragmento de San Juan de la Cruz (1991, II, p. 141), autor al que Eliot sigue en numerosas ocasiones, en el comentario a la estrofa del *Cántico Espiritual* que comienza “Debajo del manzano”:

Así como debajo del árbol vedado en el Paraíso fue perdida y estragada la naturaleza humana (el alma) en la naturaleza humana por Adán, así en el árbol de la cruz fue redimida y reparada, dándole allí la mano de su favor y misericordia por medio de la muerte y pasión (...). Esto es, debajo del favor del árbol de la Cruz, que aquí es entendido por el manzano, donde el Hijo de Dios redimió y, por consiguiente, desposó consigo la naturaleza humana, y consiguientemente a cada alma, dándole el gracia y prendas para ello en la Cruz.

⁴² Paralelismo que se observa también en el verso 252 del fragmento estudiado (“Quick now, here, now, always”), idéntico al verso 173 de “Burnt Norton”, que está precedido también por la risa de los niños escondidos en los arbustos.

⁴³ Quizá nos encontremos aquí ante la infinitud del Decir, que siempre está más atrás y no puede ser atrapado. La voz no puede aprehenderse, ser reducida a un dicho establecido, por eso es oída, pero no totalmente.

forma absoluta de la música. Donoghue relaciona este punto con Yeats aunque su precedente puede encontrarse en la "música callada" de San Juan. Lo que se muestra, lo ostentado, es falso (es imagen, objeto de representación, ídolo); la voz (siempre prueba de exterioridad) es oída (no puede ignorarse) y a la vez no-oída (pues manifiesta un misterio que está detrás, que no puede ser atrapado ni violentado), pero en todo caso se revela como entrega de sí.

En este momento, es necesario plantearse cuál es el principio tantas veces mencionado a lo largo del fragmento. La clave debe buscarse en las dos citas de Heráclito que encabezan la obra:

τοῦ λόγου δ' ἐόντος ξυνοῦ ζώουσιν οἱ πολλοί/ ὡς ἰδίαν ἔχοντες φρόνησιν.

I.p. 77. Fr. 2.

ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὀντή

I.p. 89. Fr. 60.

(Aunque la razón es común a todos, la mayoría vive como si tuviera un pensamiento propio.

El camino que sube y que baja son uno y el mismo.)

Morris Weitz (1952) ha señalado la cristianización de estos conceptos que ha llevado a cabo Eliot, pues se trata del Logos del evangelio de Juan, y por ende, del misterio de la Encarnación. En *Ash-Wednesday* encontramos unos versos que arrojan luz sobre la Palabra en Eliot: "If the lost word is lost, if the spent word is spent / If the unheard, unspoken / Word is unspoken, unheard; / Still is the unspoken word, the Word unheard, / The Word without a word, the Word within / The world and for the world; / And the light shone in darkness and / Against the Word the unstilled world still whirled / About the center of the silent Word"⁴⁴.

La cita anterior se sustenta en la alusión al Prólogo de Juan (Jn 1, 5: "esta luz brilla en las tinieblas y las tinieblas no la han comprendido"⁴⁵), en el que se muestra la Palabra como origen de todo lo creado (Jn 1, 1-3): "Al principio ya existía la Palabra, / y la Palabra se dirigía a Dios / y la Palabra era Dios: / ella al principio se dirigía a Dios. / Mediante ella se hizo todo; sin ella no se hizo nada de lo hecho". Creado en la Palabra y por la Palabra, el hombre tiene a Ésta como

⁴⁴ Eliot (1952, p. 65).

⁴⁵ Citamos por la traducción de Luis Alonso Schökel y Juan Mateos, *Nueva Biblia Española*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1975.

su fin; de este modo, al llegar al fin regresa el hombre a su principio, encontrándose plenamente con ella⁴⁶.

La Palabra es principio y centro. Es palabra silenciosa (“unheard”, “silent” –recuérdense las voces y la fuente oídas a medias, “half-heard”–), quietud que no puede ser escuchada ni comprendida por el mundo en continuo movimiento (en el afán, la satisfacción del deseo), sólo es acogida en esa misma quietud: “Half-heard, in the stillness / Between two waves of the sea”⁴⁷. La Palabra es entrega (“for the world”)⁴⁸ hasta llegar a la muerte.

Quizá a partir de aquí pueda entenderse también la segunda cita de Heráclito. Ésta se ha interpretado frecuentemente como una oposición entre la vía afirmativa y la negativa. Sin embargo, puede interpretarse más correctamente desde la mística de San Juan de la Cruz: el abajamiento, la humildad, es el camino que nos lleva a Dios (“abatíme tanto, tanto / que fui tan alto tan alto”⁴⁹). Así se observa en la figura de los diez peldaños⁵⁰. Igualmente, Eliot inserta en el fragmento tercero de “East Coker” los versos que escribió San Juan para el principio de la *Subida*⁵¹. Este camino de unión con Dios puede encontrar su fundamento justamente en la actuación del Hijo de Dios, según la profecía del Siervo (como aparece en Isaías) y Filipenses 2,5-11 en los que se nos presenta el abajamiento como posibilidad de encumbramiento⁵².

Esta es la forma de llegar al principio (principio que es anterior a todo principio⁵³): no se trata de la vuelta a un estado anterior sino de

⁴⁶ Así lo pone de manifiesto Juliana de Norwich. Cf. Schuchard (1993, p. 76):

Dame Julian concludes her *Revelations* with a meditation on beginning and ending: “In our making we had beginning; but the love wherein He made us was in Him from without beginning. And all this shall we see in God, without end”.

⁴⁷ También en *El fulgor*, citando el “Prólogo” de Juan, aparece la encarnación de la Palabra que no es acogida por el hombre. Cf. Valente (1999, p. 154): “Se hizo / el cuerpo la palabra / y no lo conocieron”

⁴⁸ Ya vimos anteriormente ese “ser para el otro”.

⁴⁹ “Tras de un amoroso lance”, San Juan de la Cruz (1991, p. 77).

⁵⁰ Cf. Donoghue (1993, p. 17): “The figure of the ten stairs comes from St. John of the Cross (...); it sustains the Heraclitean motif of the way up and the way down”.

⁵¹ Eliot (1990, p. 110): “In order to arrive at what you don't know / You must go by a way which is the way of ignorance. / In order to possess what you do not possess / You must go by the way of dispossession. / In order to arrive at what you are not / You must go through the way in which you are not”.

⁵² Hay que recordar que este texto de Pablo es una exhortación a la humildad de los miembros de la comunidad. Eliot considera esta virtud esencial para llegar a Dios (1990, p. 106): “The only wisdom we can hope to acquire / Is the wisdom of humility: humility is endless”.

⁵³ Así se observa en la anterior cita de la Dama Juliana de Norwich.

la redención de éste mediante la salida de sí mismo en una entrega "por amor", como dice el propio Eliot. Es necesario para ello llegar al estado de perfecta sencillez ("complete simplicity") que significa vaciar el deseo de espontaneidad y libertad, convertir el sueño del deseo (risas, jardín-escenario de "Burnt Norton") en el sueño del amor⁵⁴. Esto sólo se consigue con la expansión del amor más allá del deseo, como se afirma en el fragmento tercero de "Little Gidding": "–Not less of love but expanding / Of love beyond desire, and so liberation / From the future as well as the past".

Este ir más allá del deseo está relacionado con la búsqueda de una alteridad absoluta, de un Otro que no pueda absorberse en el Mismo: "Our obligation, certainly, is to love-to love without desire (for the latter is to seek oneself in the beloved object, see St John of the Cross quoted above) or I might say to love beyond desire-for such love is not effected by the mere quenching of desire"⁵⁵. La forma de evitar buscarse a sí mismo en Dios, nos dice San Juan en las líneas que preceden inmediatamente a las citadas por Eliot, es la cruz:

De donde les nace que en ofreciéndoseles algo de esto sólido y perfecto, que es la aniquilación de toda suavidad en Dios, en sequedad, en sinsabor, en trabajo, (lo cual es la cruz pura espiritual y desnudez de espíritu pobre de Cristo) huyen de ello como de la muerte, y sólo andan a buscar dulzuras y comunicaciones sabrosas en Dios. Y esto no es la negación de sí mismo y desnudez de espíritu, sino golosina de espíritu. En lo cual, espiritualmente, se hacen enemigos de la cruz de Cristo (Flp. 3, 18), porque el verdadero espíritu antes busca lo desabrido en Dios que lo sabroso, y más se inclina al padecer que al consuelo (...), sabiendo que esto es seguir a Cristo y negarse a sí mismo, y esotro, por ventura, buscarse a sí mismo en Dios, lo cual es harto contrario al amor⁵⁶.

Mediante la cruz se vence sobre el pecado– "And all shall be well and / All manner of thing shall be well"⁵⁷, el para-sí se convierte en para-otro y se abre la posibilidad de la unión: "All manner of thing shall be well / When the tongues of flame are infolded / Into the crowned knot of fire / And the fire and the rose are one".

⁵⁴ Donoghue (1993, p. 13).

⁵⁵ Citado de Schuchard (1993, p. 58).

⁵⁶ San Juan de la Cruz (1991, pp. 87-188).

⁵⁷ Recordemos que se trata de una cita de la mística inglesa Juliana de Norwich que había recogido ya en la tercera parte de "Little Gidding": "Sin is Behovely, but / All shall be well, and / All manner of thing shall be well".

Por tanto, todo el fragmento se articula en torno a la idea de la renuncia al Yo mediante la entrega absoluta, para abrirse, así, a una relación de auténtica alteridad, con un otro absolutamente Otro y trascendente. El libro se configura como proceso de purgación del yo que se dispone para la contemplación unitiva del último cuarteto, en el que se revela el amor de Dios. Esta forma alegórica que conduce a la unión final se encuentra, como a continuación analizamos, en *El fulgor*.

2. EL FULGOR

En este libro de José Ángel Valente asistimos a la alegoría del cuerpo que parte en viaje amoroso tras el tú, a través de diversos momentos de iluminación. Analizaremos el itinerario que lleva de la postración a la unión a través de los siguientes pasos: llamada, purificación (peregrinación y descenso a las aguas), ruptura de la inmanencia.

A) *Destrucción y muerte*

Los primeros poemas de *El Fulgor* se encuentran marcados por la ausencia y la separación. A pesar de la presencia de la amada, en el poema I no puede producirse la unión: el ambiente está dominado por la muerte. La opresión de la sed y el calor húmedo, las arañas (símbolo opuesto al amor en Valente) hacen imposible el encuentro: “No estoy. No estás. / No estamos. No estuvimos nunca / aquí donde pasar / del otro lado de la muerte / tan leve parecía”⁵⁸. Se observa el comienzo de un proceso purgativo que es iniciado por la amada y que hará posible el encuentro final:

Pálidos
caían uno a uno los muñecos
abatidos del alba.
Acaso tú
con lento amor
los fueras destruyendo⁵⁹.

El espacio del primer poema evoca la caverna platónica: la oscuridad (“en lo gris”), la esclavitud y opresión (las arañas envuelven la voz), la irrealidad (“improbables redes”, “los muñecos abatidos del alba”), la

⁵⁸ Valente (1999, p. 149).

⁵⁹ *Ibidem*.

carencia de certeza y conocimiento sobre cuanto sucede alrededor y sobre el otro ("acaso tú"). A pesar de la presencia del otro no hay comunicación ni cercanía: dominan los verbos en tercera persona, yo y tú sólo aparecen unidos por la ausencia ("No estoy. No estás. / No estamos").

La habitación aparece como espacio actual de la construcción humana, opuesto al espacio imaginario de la Naturaleza al que transporta la relación amorosa, presentándose como lugar de la separación o la soledad, pues no se ha cumplido el encuentro y la unión. El espacio cerrado simboliza el yo aislado e independiente que pretende tenerse a sí mismo. En el poema II se observa la necesidad de purificar este yo, vaciándolo:

(...) Vaciar
 la habitación en donde,
 húmedo, no visible, estuvo
 el cuerpo.
 El viento
 la atraviesa.
 Se ve sólo el vacío.
 Buscar en todos
 los rincones.
 No poder encontrarse⁶⁰.

Como ha estudiado Edward Lobb en "Limitation and Transcendence in 'East Coker'", la imagen de la habitación cerrada es central en toda la obra de Eliot, indicando tanto la soledad de los individuos como la conciencia solipsista, y manifestando en ambos aspectos el deseo de ir más allá del sí mismo. Sin embargo, estos espacios se transforman en lugares de purgación: aceptando la limitación, el yo se dispone para ser liberado por el tú de estos espacios cerrados; la revelación del Otro trae consigo la luz a la oscuridad en la que el yo se encuentra sumido y lo rescata conduciéndolo a un espacio ilimitado⁶¹. Tanto en los *Cuartetos* como en *El Fulgor* se observa la vía negativa, según la cual es necesario vaciar el yo para la iluminación mística: esta vía se

⁶⁰ *Ibidem*, p. 150.

⁶¹ Lobb (1993, p. 26):

This, I would argue, is the central drama of the Quartets generally, and of "East Coker" in particular. In theological terms, the recognition of our powerlessness enables us to accept grace and transcend our limitations; we cannot free ourselves by "thinking of the key", but we can be freed (...). Thus the enclosed and dark places in three of the *Four Quartets* becomes places of purgation, as in mystical literature, and lead to enlightenment; the closed rooms open into visionary experience which is not finally undercut by doubt, despite the poems' acknowledgement of the problematic nature of all perception.

manifiesta en formas de ausencia (sequedad, oscuridad, vacío, silencio, nada). En “Burnt Norton” aparecen vacíos el sendero y el estanque como símbolos de esta necesidad de purgación para llegar a la iluminación⁶²; en “East Coker” las imágenes del teatro y el Metro simbolizan el vaciamiento de mente y alma.

En el poema III⁶³ se nos presenta la situación de postración y caída que conlleva la ausencia de amor⁶⁴. El derrumbe del cuerpo marca un movimiento de descenso a partir, al parecer, de una situación anterior de tensión (es posible que esto aluda a la torre de Babel, es decir, al deseo de posesión que, para Valente, es lo opuesto al amor⁶⁵). La ascensión sólo será posible tras un descenso que convierta esta salida no en voluntad de poder, sino en respuesta y entrega (como ya vimos en Eliot): “El cuerpo se derrumba / desde encima / de sí / como ciudad roída / corroída, / muerta”.

José Ángel Valente⁶⁶ postula la unidad de espíritu y materia, pues para él el hombre es encarnación (de ahí la importancia que tiene este misterio cristiano en su obra –de modo especial según la formulación que alcanza en el prólogo del cuarto evangelio–). El cuerpo es una unidad y por ello su derrumbe expresa el de la persona entera. Todo el poema gira en torno a la destrucción y la muerte. El hombre, como cuerpo, puede ser abatido, es la vulnerabilidad misma, la posibilidad de envejecimiento y muerte.

Este abatimiento procede de la ausencia (fracaso, tal vez) del amor. El amor abre la posibilidad de trascendencia, de salida del Mismo. Sin éste, el cuerpo se encierra en sí⁶⁷ (“el cuerpo / caído sobre sí”) en una especie de circularidad que no incluye nada que no sea su propio ser.

⁶² Eliot (1990, p. 84): “So we moved, and they, in a formal pattern, / Along the empty alley, into the box circle, / To look down into the drained pool. / Dry the pool, dry concrete, brown edged, / And the pool was filled with water out of sunlight, / And the lotos rose, quietly, quietly, / The surface glittered out of heart of light, / And they were behind us, reflected in the pool. / Then a cloud passed, and the pool was empty”.

⁶³ Valente (1999, p. 151).

⁶⁴ Como afirma su verso central: “No conoció el amor”.

⁶⁵ Para Eva Valcárcel (1989, p. 119) “la ciudad simboliza la sedentarización de los pueblos nómadas (detenerse en el camino hacia lo absoluto)”. La casa (morada, estancia), como acto de poder, como acto del yo que se impone, no deja espacio para el otro. La torre es, precisamente lo que nos defiende de lo otro que se presenta como enemigo. Valcárcel también ha vinculado la torre que aparece en el poema con su precedente bíblico, símbolo de la ascensión como poder.

⁶⁶ Cf. “El misterio del cuerpo cristiano”, Valente (1991, pp. 27-28).

⁶⁷ Vemos también la relación con la definición clásica de pecado (“incurvatus in se”).

Es la cárcel, el encierro de la mismidad. La "ausencia" de otro produce el infinito "pulular" del mismo, carente de unidad, que se deshace en una multiplicidad dispersa y desmembrada⁶⁸. Sólo mediante la presencia del otro es posible la condición de único, la individualidad (el poema termina, significativamente, con el verso "nadie", que señala la falta de identidad que existe en la soledad absoluta⁶⁹).

Pero hay una presencia de la alteridad en este poema, una posibilidad de apertura, precisamente en tanto que presenta al cuerpo como radical vulnerabilidad, como exposición. Este dolor y este sufrimiento remiten a "uno en tanto que penetrado por otro", en la imagen de la torre socavada, o de la ciudad corroída. El propio paso del tiempo refuerza la concepción de este ser (que es poder –en la torre–) corroído en sus mismos cimientos. Es por esto, por la alteración en el mismo (en pleno centro de su constitución), por lo que será posible el traumatismo de la llamada del otro⁷⁰.

⁶⁸ Esta unificación del yo por la llamada del Otro se observa en el poema VII.

⁶⁹ Aunque también podría entenderse aposición a los versos anteriores: "No conoció el amor. / El cuerpo / caído sobre sí / desarbolaba el aire / como una torre socavada / por armadillos, topes, animales / del tiempo, / nadie".

De cómo es el Otro, el infinitamente Otro el que constituye al Uno y no éste el que se funda a sí mismo, da clara información un texto de "El ojo de agua" en el que comenta los versos del *Cántico Espiritual* en los que la Amada pide ver los ojos de su Amado en la fuente (Valente, 1991, pp. 80-81):

La Amada se constituye en su interior –entrañas– como mirada del Amado. Está la Amada grávida de una mirada del Amado. Pide a la fuente que refleje no una imagen, sino una mirada. Pide a la fuente que la ayude en su alumbramiento que es alumbramiento de un mirar. El alumbramiento del mirar del otro: del otro de sí, del otro que la constituye. No pide ver, pide ser vista. Porque la plenitud del ser es ser plenamente en la mirada del Amado.

Frente a la imagen, dominio del Yo a quien ésta se encuentra sometida (y recordemos también que este Yo es anónimo, no es único, es, en sí mismo, sometimiento de toda individualidad) lo que pide la Amada es un mirar. Un mirar que la constituye y que la funda, un mirar que es exterioridad, alteridad absoluta, porque se trata de alguien que es *infinitamente otro*, que por lo tanto siempre escapa a toda posibilidad de ser englobado en el Mismo. Supone la entrega completa al otro (ser vista) dejando toda posibilidad de dominio (ver).

⁷⁰ Así lo ha expresado Lèvinas (1995, p. 208):

Enfermedad, mal de carne viva, senescente, corruptible, perecimiento y podredura: (...) esta muerte sería inolvidable, irrecusable, irremisible; en la imposibilidad de disimularse uno mismo su propio morir se estriba la indisimulación misma y quizá el desvelamiento y la verdad por excelencia, lo de por sí abierto, el insomnio originario del ser; roedura de la identidad humana que no es un espíritu inviolable abrumado por un cuerpo perecedero, sino la *encarnación* con toda la gravedad de una identidad que en sí misma se altera.

Precisamente esta corrosión del yo por el exterior hace posible la presencia del Otro. Por ello, la ciudad o la casa en ruinas se convierten tanto en Valente como en Eliot en símbolos de la noche oscura⁷¹. El tiempo erosiona el sujeto, vaciándolo desde su propio interior (“torre socavada / por armadillos, topos, animales / del tiempo”), para poder acoger al Otro⁷². De esta forma muestra su condición sacrificial. El tiempo devora la morada, reduciéndola a la nada⁷³. Así se observa en la sección segunda de “Little Gidding”, en la que se muestra la muerte del aire, de la tierra, del agua y del fuego: “Dust inbreathed was a house- / The wall, the wainscot and the mouse. / The death of hope and despair, / This is the death of air // (...) // Water and fire succeeded / The town, the pasture and the weed. / Water and fire deride / The sacrifice that we denied. / Water and fire shall rot / The marred foundations we forgot, / Of sanctuary and choir. / This is the death of water and fire”⁷⁴. La casa en ruinas, derruida por el tiempo, es así símbolo de la purgación a que el yo es sometido para poder acoger la revelación.

Tanto en *El fulgor* como en *Cuatro Cuartetos* aparece el efecto destructor del tiempo, frecuentemente representado en la imagen del río que se asocia a la alegoría tradicional (la vida como camino hacia el mar⁷⁵). En los fragmentos de *El fulgor*, la ausencia de la amada se une a la muerte, al desmembramiento de la realidad, al naufragio de cuanto existe (este último es símbolo frecuente de la noche oscura en

⁷¹ Sobre este tema en Valente, cf. Peinado (2002, pp. 325-334).

⁷² Así se observa en “Desde el otro costado”, poema del último libro de Valente (2000, p. 34):

Ha pasado algún tiempo. El tiempo pasa y no deja nada. Lleva, arrastra muchas cosas consigo. El vacío, deja el vacío. Dejarse vaciar por el tiempo como se dejan vaciar los pequeños crustáceos y moluscos por el mar. El tiempo es como el mar. Nos va gastando hasta que somos transparentes. Nos da la transparencia para que el mundo pueda verse a través de nosotros o pueda oírse como oímos el sempiterno rumor del mar en la concavidad de una caracola. El mar, el tiempo, alrededores de lo que no podemos medir y nos contiene.

⁷³ Cf. la siguiente composición de “Así en la tierra como en el cielo” (Valente, 2002, pp. 60-61):

Entre las ruinas, la vegetación delgada, delicada, traza insólitos grabados japoneses. Mientras, en torno, sin piedad, el tiempo hunde los techos, cae sobre sí mismo, se devora y con él nos devora, nos deja huérfanos de toda sucesión, sin antes ni después. Pregunto a quién escribo, con quién hablo, a dónde voy. ¿Lo sabes? Dime, ¿dónde estamos?

⁷⁴ Eliot (1990, p. 144).

⁷⁵ Cf. el fragmento XXXIV.

Valente). Si en el poema X la ausencia de la amada crea el vacío y une la voz del poeta a los ríos que descienden al mar⁷⁶, en el fragmento siguiente la metáfora que identifica la luz con los ríos evoca la fuerza destructora del agua y el paisaje de un naufragio:

No me abandones tú en los sumergidos
 muelles de esta anegada primavera.
 Hay ríos
 de enorme luz que arrastran los quemados
 baluartes del aire, lentas
 barcazas que naufragan, cuerpos
 que nunca más alcanzarán el mar⁷⁷.

Uno de los núcleos centrales de "The Dry Salvages" es el poder del río ("I do not know much about gods; but I think that the river / Is a strong brown god –sullen, untamed and intractable"⁷⁸) que, identificado con el tiempo, destruye cuanto encuentra a su paso, arrastrando muertos: "Time the destroyer is time the preserver, / Like the river with its cargo of dead negroes, cows and chicken coops, / The bitter apple and the bite in the apple"⁷⁹. En los dos poemarios existe una fuerte tensión entre el inexorable paso del tiempo (flujo que conduce a la muerte) y los instantes de eternidad que se revelan en el interior de la temporalidad.

El símbolo de los ahogados es recurrente en la obra de Eliot (como se observa en *Waste Land* y *Four Quartets*) e influye notablemente en la poesía de Valente. En él, los ahogados están presentes desde

⁷⁶ Valente (1999, p. 158):

Extensión del vacío
 en las estancias del amanecer.
 No puedo incorporarme, cuerpo,
 en ti.
 La voz
 desciende muda con los ríos
 hacia el costado oscuro de la ausencia.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 159. En el fragmento XXXIII el otoño (que simboliza el fin de la vida) origina un paisaje anegado (Valente, 1999, p. 181): "Ya te acercas otoño con caballos heridos / con ríos que rebasan el caudal de sus aguas, / con sumergidos párpados y vientres sumergidos / con jardines que bajan descalzos hasta el mar". El cuerpo ha de despojarse de sí, introduciéndose en esta noche oscura, en la que sigue a la luz: "Y de sí desatado el cuerpo envuelto en oros / desciende oscuro al fondo oscuro de tu luz".

⁷⁸ Eliot (1990, p. 120).

⁷⁹ *Ibidem*, p. 128. Cf. también (*ibidem*, p. 122): "It tosses up our losses, the torn seine, / The shattered lobsterpot, the broken oar / And the gear of foreign dead men".

El Fulgor hasta su último libro de poemas. Los ojos de los ahogados (elemento central en ambos autores⁸⁰) no pueden ver el fondo (pues están vacíos) en la luminosa noche de las aguas en la que se han sumergido los cuerpos. Nos encontramos ante la noche oscura como viaje fuera de sí, en el que el yo se abandona a sí mismo para estar en el otro⁸¹.

Se observa así cómo la limitación se convierte en posibilidad de purgación, facilitando la acogida del Otro. Pero para entrar en la noche oscura y en la relación (aunque sea ausente) con el tú, es necesario que el yo haya sido despertado de su sueño por una llamada que lo lleve a salir de sí mismo.

B) *La llamada*

En el poema VII se manifiesta el paso de una situación de muerte a otra de vida a través de una llamada. El cuerpo es un “ciego fantasma”. La ceguera representa la imposibilidad de exterioridad (de modo especial la ceguera espiritual⁸²) por lo que el cuerpo vuelve a mostrarse en una situación de postración (“arrastraba su cuerpo”). Como fantasma, es un cuerpo sin realidad, sin entidad propia. La presencia de la noche en la que el fantasma aparece perdido acentúa la oposición luz / oscuridad tan utilizada en mística (recordemos el prólogo de Juan del cual Valente tiene una traducción).

Es en esta oscuridad en la que golpea la luz de la llamada, que siempre es repentina y quiebra la perseverancia de la noche⁸³, sacando de su ensimismamiento al sujeto: “Ardió de pronto / en los súbitos bosques / el día. / Vio la llama, / conoció la llamada”.

Pero la llama es, ante todo, el símbolo de la palabra de Dios (ya vimos cómo en el prólogo de Juan la Palabra es la Luz): “La llama es la forma en que se manifiesta la palabra que visita al justo en la plenitud de su oración, según una imagen frecuente en la tradi-

⁸⁰ Cf. Eliot (1952, p. 38): “Those are pearls that were his eyes. Look!”

⁸¹ Cf. Peinado (2002, pp. 333-334).

⁸² Cf. el siguiente poema sufí citado por Valente (1991, pp. 82-83): “El hombre / es como el ojo reflejado de la Persona invisible. / Tú eres ese ojo reflejado, y Él la luz del ojo. / En ese ojo es su propio ojo lo que su ojo ve”.

⁸³ El fuego, para Bachelard (1966, pp. 86-88) es principio de representación de lo masculino, lo viril, frente al agua, que es de carácter femenino (forma-materia). Este hecho está relacionado con la importancia de la pasividad (simbolizada por el agua –como veremos más adelante–) en todo acercamiento a Dios.

ción de los hassidim"⁸⁴. Los últimos versos ("el cuerpo alzó a su alma, /se echó a andar") hacen referencia al final del poema "Masa" de César Vallejo: "Abrazó al primer hombre; echóse a andar...". En ambos casos hay una alusión a la resurrección (especialmente al pasaje de Lázaro –texto que ha sido tratado en diversas ocasiones por Valente–).

La consecuencia de la llamada (que, como veíamos en Eliot, saca del letargo) es poner en camino, hacer vivir a aquél que es golpeado por ella. Frente a un error sin fin concreto, ahora el andar es un "enca-minarse" hacia el lugar de donde ha procedido la llamada, abandonar el propio camino que era una errancia, un "vagar", para acudir a la llamada de otro.

Al mismo tiempo, este incorporarse ("alzó su cuerpo") supone la salida de la postración en que se encontraba el cuerpo, de su situación de caída. Pero ahora no se produce tomándose a sí mismo como fin, acudiendo a una llamada de sí para sí mismo, sino como una respuesta, dentro de una trama de inquietud, de no reposo. Si Eliot manifiesta cómo el hombre no es libre sino liberado (hecho libre), observamos cómo el yo es rescatado de su encierro por la llamada exterior. El cuerpo, que se arrastraba, echa a andar movido por la luz. Si conectamos este poema con el XIV, como veremos a continuación, la luz indica bien el tránsito de la vía purgativa a la iluminativa, bien una revelación dentro del camino de purgación y noche oscura⁸⁵.

⁸⁴ Valente (1991, p. 256)

⁸⁵ En este sentido, estos dos poemas recuerdan el fragmento segundo de "Little Gidding" (*ibidem*, pp. 146-150), en el que el poeta se encuentra con el maestro muerto: este encuentro tiene lugar cerca del alba en una noche que parece no tener fin ("near the ending of interminable night") y concluye con el amanecer ("the day was breaking"), de modo que se emplea el valor simbólico de la oposición luz / tinieblas; éstas se identifican con la muerte ("While the dead leaves still rattled on like tin / Over the asphalt where no other sound was"; "We trod the pavement in a dead patrol"); el maestro es un fantasma ("the eyes of a familiar compound ghost"); el encuentro (como en el primer poema de *El fulgor* –"No estábamos"– o algunos poemas de "Paisajes con pájaros amarillos" en los que se muestra la relación con el hijo muerto) se produce en la no presencia ("What! are you here? / Although we were not. I was still the same, / Knowing myself yet being someone other / And he a face still forming"); el fantasma peregrina sin descanso ("But, as the passage now presents no hindrance / To the spirit unappeased and peregrine / Between two worlds become much like each other") y sólo puede escapar a la repetición [" (...) the rending pain of re-enactment / Of all that you have done, and been"] mediante el fuego purificador ("From wrong to wrong the exasperated spirit / Proceeds, unless restored by that refining fire / Where you must move in measure, like a dancer").

C) *Purificación*

En el poema XIV el cuerpo se presenta nuevamente en camino, pero éste parece remitir a la peregrinación, al camino como penitencia: “Este mi cuerpo todo / quebrantado, / andado / por pedregal y monte / y llano seco (...)”. Los sustantivos (pedregal, monte, llano seco) forman un campo semántico de aspereza, de desierto. Éste, en San Juan de la Cruz, es equivalente a la noche oscura, etapa de purgación. Mediante la dificultades (la “sequedad”, como suele llamarla) los sentidos se purifican y se dispone el alma para el encuentro con Dios. Es un espacio de vacío, de ausencia de belleza y comodidades. Para Valente el desierto es un estado de “disponibilidad y de receptibilidad máximas caracterizado por la tensión entre ausencia e inminencia”⁸⁶, está relacionado con el exilio (éxodo judío) e indica la salida de sí, el abandono de todo lo propio⁸⁷ para estar a la escucha, para acoger la revelación de la palabra.

El cuerpo, quebrantado, es la herida misma, el deshacimiento⁸⁸, la entrega de sí a otro en un desmoronamiento que no es caída en el Mismo sino salida sin regreso. La solidez de un Yo para-sí que trata de ser en-sí, de ser su propio fundamento es quebrantada por una llamada que nos devuelve a nuestra absoluta vulnerabilidad, posibilidad de ser para-otro.

En el desierto se produce nuevamente la revelación de la luz, la atracción de la llamada que hace que el peregrino se ponga en movimiento superando las dificultades: “(...) ahora se levanta y corre / como niño incendiado / en la mañana, salta / los fuertes y fronteras, este / cuerpo mío de sombras / en la súbita luz”.

La luz, nuevamente súbita (como golpe) cae sobre el cuerpo, lo incendia. La oposición “cuerpo de sombras”/“súbita luz” refuerza el carácter heterónimo de la llamada. Existe una distancia in-finita entre este cuerpo, que procede de la sombra, y la luz. El cuerpo se mueve en ella y es sólo su golpe el que permite el acercamiento entre ambos. En efecto, el cuerpo se levanta y corre “como niño incendiado/en la mañana”. Surge una nueva inquietud en la inquietud, un despertar dentro del

⁸⁶ Valente (1991, p. 254).

⁸⁷ Es importante observar la oposición del exilio con la condición sedentaria de la ciudad y la torre que se mostraba en el poema III. Mientras éstas llevan a la destrucción (ausencia de amor) la condición nómada posibilita el encuentro con el Otro.

⁸⁸ Dehacimiento, en nuestra lengua no sólo significa la acción de deshacerse sino también desasosiego, inquietud.

despertar que impide que éste se convierta en esencia, en puro permanecer acomodado (permanencia que, aun en camino, se sostiene en sí, en su propio permanecer). Este niño incendiado supera todo obstáculo en busca de la luz. El poema remite al *Cántico Espiritual* y, por tanto, a la herida que el Amado causa en la Amada. Apunta, a su vez, a un "salir sin término" (como llama Valente al éxtasis) una secuencia de comienzos sin fin (estructura que, según el poeta gallego, tiene el *Cántico* de San Juan).

En la poesía de José Ángel Valente (como él mismo ha señalado de San Juan de la Cruz) el agua es el mismo símbolo que la noche: "Descender a la noche es descender a las aguas: se trata en ambos casos de la experiencia del fondo, de la inmersión abisal, que es gestación de un nuevo alumbramiento"⁸⁹. Este nuevo alumbramiento sólo se produce mediante un regreso al origen, entendido como muerte del Yo. La inmersión en las aguas –nos dice Eva Valcárcel– significa un momento de renuncia a la existencia, conquista del vacío. Sumergirse en ellas supone una muerte simbólica⁹⁰:

Inmersión en las aguas, descenso al fondo, al légamo y a los limos primordiales del fondo. La vida y la palabra de Juan de la Cruz fueron visitados por el sueño de las aguas: desde la necesaria experiencia de las tenebrosas aguas hasta la delgada transparencia de la cristalina fuente, lugar del pacto y de la alianza nueva con las aguas, en las que consuman la visión y la unión⁹¹.

Se produce, pues, un movimiento de descenso, de negación (paralelo al camino descendente del que habla Eliot) que es a su vez creador de un nuevo nacimiento. En el poema XV se observa esta unión del fondo, de lo oculto con lo originario: "Cuerpo, lo oculto, / el encubierto, fondo / de la germinación (...)". El yo ha de perderse en el otro, dejando la posesión de sí (de ahí procede la imagen de los ahogados ya comentada).

El limo, ha señalado Bachelard (1978, pp. 168-169), es el principio mismo de la fecundidad y ayuda a participar en las fuerzas regeneradoras de la tierra⁹². En este descenso a lo oscuro, a la noche, como indica el

⁸⁹ Valente (1991, p. 76).

⁹⁰ La relación con el bautismo es evidente y se hace más clara en las historias de la vida de San Juan de la Cruz que Valente comenta en este mismo ensayo (1991, pp. 78-79).

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² En el poema XXVII se observa muy bien esta relación: "Sumergido rumor / de las burbujas en los limos / del anegado amanecer, / innumerables órganos / del sueño / en la vegetación que crece / hacia el adentro / de ti o de tus aguas, ramas, / arterias, branquias vertebrales, / pájaros del latir, / arbóreo cuerpo, en ti, sumido / en tus alvéolos".

propio Valente (de fondo, la idea de la noche oscura –de la purgación, la muerte, en última instancia–) es posible la luz, el despertar. Es la noche la que engendra la luz, la que crea en el alma las posibilidades de acercarse a ella. Ésta pierde la fuerza, el poder, la posibilidad de afirmación, y se convierte en un pájaro tenue tejido de luz.

Al mismo el tiempo, el agua, en su naturaleza femenina, simboliza la pasividad, la espera, la quietud. Es, nuevamente, otro exponente de la vulnerabilidad y la entrega (condición necesaria para la trascendencia). En el poema XXV de *El Fulgor* se observa la unión del agua con otro de los elementos que implican descenso y pasividad en la poética de José Ángel Valente: la quietud⁹³.

Según Eva Valcárcel (1989, pp. 93-94) “un hueco es un elemento pasivo, es la cara opuesta de ser⁹⁴, el receptáculo virtual, pero vacío en el presente”. Supone un vaciamiento de sí, una suspensión de la vida o, más bien, de la perseverancia en ella. El cuerpo ha de hacerse hueco para acoger al otro. De ahí el simbolismo del cáliz en la obra de Valente. El cáliz es sufrimiento y sangre (copa, trago), sinónimo de cruz. Recibir supone sufrir, padecer, ser golpeado. La posición receptora (vulnerabilidad, exposición al otro) alcanza su máxima expresión en la imagen de la madre que sufre por la muerte del Hijo, en la contención de este dolor (que engendra más maternidad, porque es fuente de mayor dolor y sufrimiento por otro –sustitución e incluso expiación–) como de forma certera ha visto J. A. Valente: “Cáliz. Posición accipiente. Ecce. Accipio”⁹⁵. El cuerpo abierto es símbolo de la entrega infinita⁹⁶ (coinciden por un lado la abertura del costado y la imagen de la mandorla, por otro la apertura del cuerpo de la mujer, el símbolo del Grial o la

⁹³ “Entrar, / hacerse hueco / en la concavidad / ahuecarse en lo cóncavo”.

⁹⁴ Lo contrario del ser es la nada que, en cuanto negación del ser, tiene ya una relación con el ser. El Ser en cuanto Ser llega a identificarse con la Nada. En la pasividad, sin embargo, encontramos la ruptura del ser, del interés, nos encontramos con la trama del desinteresamiento como pérdida de ser (pérdida gratuita) en beneficio de otro. Hay, pues, una salida al ser, que consistirá como hemos ido viendo en la entrega del propio ser, en la “subjetividad de un ser que se desprende, que se vacía de su ser, que se coloca del revés: que ‘es’ algo más que ser” (Lèvinas, 1994, p. 210).

⁹⁵ Valente (1991, p. 26). Accipio significa no sólo recibir sino también sufrir, padecer. Podría ser que “Ecce” no sólo aludiera a las palabras de María en la Anunciación (que reflejan esta subjetividad como inspiración que hasta aquí hemos ido delineando –sujeción al otro, respuesta a una llamada, Yo sustituido por un acusativo que se expone sin término– y que lleva a este sufrimiento por otro, morir por otro) sino también al Siervo (Ecce Homo).

⁹⁶ Valente (2002, p. 29): “La abertura del costado de Cristo es uno de los símbolos mayores del lenguaje cristiano. Cuerpo que se da, cuerpo infinitamente abierto”.

copa de sangre y la noche oscura –como se manifiesta en los poemas “Mandorla” y “Gaal” del libro *Mandorla*–) e introduce al otro en un espacio sin fin, en un vacío lleno donde el yo puede perderse buscando al tú sin descanso⁹⁷. Pero este cuerpo sufriente que atraviesa la noche oscura anuncia el cuerpo incendiado por la luz que se manifiesta a lo largo del poemario y de modo concluyente en el fragmento final⁹⁸.

Para ello es necesario apurar esta noche: “Bebe en el cuenco, / en el rigor extremo / de los poros quemados, / el jugo oscuro de la luz”⁹⁹. La unión sólo es posible asumiendo la propia limitación, la corporalidad, como observa Valente citando a Santa Teresa:

“Si no os determináis a tragar de una vez la muerte y la falta de salud, nunca haréis nada”, dice, no sin violencia, la fundadora a sus hijas del Carmelo reformado. Tragar o asumir la enfermedad o la muerte: asumir la entera corporalidad.

El “jugo oscuro de la luz” es el rayo de tinieblas, la luz que brilla en la noche oscura¹⁰⁰, luz trascendente que supera todo conocimiento y no puede ser apresada por el sujeto. Éste ha de deshacerse, perdiéndose a sí mismo, soportando el sufrimiento y la muerte, para exponerse y entregarse al otro.

C) *El infinito y la ruptura de la inmanencia*

La imagen de la receptividad podría suponer una recaída nuevamente en el Mismo, en tanto que deseo de plenitud, de ser saciado como copa que se llena, que utiliza al otro en su favor. Sin embargo, esta imagen representa un contenido que desborda a su continente, que no puede ser abarcado, sintetizado y que, por lo tanto, no es regreso

⁹⁷ Valente (1998, p. 227):

Hemos considerado la mandorla como un espacio vacío, vacío pleno, nada, donde precisamente por tal razón puede producirse la cópula de lo visible y lo invisible. Espacio, pues, inocuado, tal vez insondable, que nos reclama hacia un interior no finito de sí. El arte de la modernidad, en todas sus manifestaciones, ha sentido el vértigo de esa infinitud.

⁹⁸ Valente (2002, p. 29):

Sabía el carmelita cuánto arrastraba la cruz de triturada carne triunfante. Sentido verdadero de la Pasión: la gloria de la carne resurrecta. Así jugaba el místico a la Pasión, como juegan con las imágenes los niños de Riogordo, porque aproximar la materia corpórea a la del Cristo del infinito padecer es acercarla, al propio tiempo, a la del Cristo del infinito sobrevivir. El cuerpo ensangrentado es el prelude del cuerpo insurrecto.

⁹⁹ Valente (1999, p. 157).

¹⁰⁰ Así se observa en la repetición de esta imagen en poemas que recrean el “topos” de la ciudad muerta que simbolizan la noche oscura: “rigor oscuro de la luz” (Valente, 1999, p. 220).

a sí. Reside aquí la diferencia entre deseo y necesidad que Valente ha señalado en numerosas ocasiones:

Algunos freudismos tardíos han distinguido pertinentemente necesidad y deseo. Este último se sitúa siempre más acá y más allá de la demanda que, en rigor, sólo para la necesidad puede buscar respuesta apaciguante. Es eterno porque es imposible de satisfacer; es insaciable y remite, una y otra vez, a lo inefable y lo inconsciente. Deseo es –para Lacan, por ejemplo– el deseo de deseo, el deseo del deseo del otro¹⁰¹.

La realidad de la que es posible satisfacerse no es auténticamente otra, ya que su alteridad se reabsorbe en la identidad del poseedor o pensante que las emplea para colmar su vacío. En el fondo de la mayoría de estos deseos se encuentra la necesidad. El Deseo es deseo del Otro, del absolutamente Otro, que, por esta condición, no puede satisfacerse. El amor es una ida sin fin, su movimiento consiste en “ir más allá de lo posible”¹⁰². Es esto lo que señala el poema XXV:

Entrar,
hacerse hueco
en la concavidad,
ahuecarse en lo cóncavo.
No puedo
ir más allá, dijiste y la frontera
retrocedió y el límite
quebróse aún donde las aguas
fluían más secretas
bajo el arco radiante de tu noche.

En “*Verbum absconditum*”¹⁰³ Valente, comentando *El Cantar de los Cantares*, analiza este deseo infinito (porque es deseo de lo infinito –deseo del Otro–), este “sobrepasamiento sin término” (epéctasis). El poema refleja un devenir que “no es el *llegar a ser*, sino el *estar siempre llegando a ser*, sin que haya aposentamiento o sosiego en ningún estado final del proceso. El final es el comienzo”¹⁰⁴. Encontramos, por tanto, el mismo movimiento que en “Little Gidding” (cuya máxima prin-

¹⁰¹ Valente (1991, p. 200)

¹⁰² “La voluptuosidad comienza ya en el deseo erótico y sigue siendo, en todo momento, deseo. La voluptuosidad no viene a calmar el deseo, es este mismo deseo. Por esto la voluptuosidad no es solamente impaciencia, es la impaciencia misma, respira la impaciencia y se sofoca en ella, sorprendida por su fin, porque va sin ir hacia un fin” (*ibidem*, pp. 270-271).

¹⁰³ Valente (1991, pp. 202-220).

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 220.

cipal se repite al final de la cita anterior): no hay totalización posible sino marcha hacia el infinito. No se vuelve sobre sí, no hay regreso ni satisfacción, sino una búsqueda que es entrega absoluta al Otro. *El fulgor* se configura como un viaje alegórico, eterno caminar del amante en busca de la amada, coronado por instantes de plenitud o éxtasis.

Este movimiento hacia el Otro que nunca llega a apoderarse de Él se manifiesta en un cambio paradójico del tiempo: éste se estira porque parece detenerse, ya que, debido a la distancia que se crea entre el amante y la amada, todo movimiento parece congelado. Así se observa en el símbolo eliotiano del movimiento detenido¹⁰⁵, la danza que es quietud¹⁰⁶. Este movimiento paradójico viene determinado por la infinitud de aquél que origina el movimiento y que es simbolizado mediante el jarrón chino¹⁰⁷ o el punto inmóvil¹⁰⁸. Como la Palabra se encuentra en el principio pero lo desborda, conduciendo hacia un futuro sin término por su trascendencia que no puede ser suprimida, el amante se encuentra ya en la meta (pues está herido y formado por la amada) pero jamás llega a alcanzarla, ya que, por su infinitud, es inabarcable y no puede poseerla. Este movimiento de aproximación sin fin a la meta en la que ya se encuentra el amante se observa igualmente en la obra de Valente. En el fragmento XXV, los amantes viajan indefinidamente en el interior de la noche de la mujer, que se abre sin término a quien la recorre. La mujer aparece representada como espacio natural de proporciones maravillosas: es mar, gruta natural gigantesca, riberas, fondo de limos, vegetación, noche. Igualmente, es esencial en Valente, relacionado con el deseo infinito, el movimiento paradójicamente inmóvil¹⁰⁹, la detención del tiempo y del espacio¹¹⁰.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 114: "We must be still and still moving / Into another intensity".

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 108.

¹⁰⁷ Eliot (1990, p. 92): "Only by the form, the pattern / Can words or music reach / The stillness, as a Chinese jar still / Moves perpetually in its stillness"

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 86: "At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless; / Neither from nor towards; at the still point, there the dance is, / But neither arrest nor movement".

¹⁰⁹ Cf. "Borde", *ibidem*, p. 86:

Tu cuerpo baja
lento hacia mi deseo.
Ven.
No llegues.
Borde
donde dos movimientos
engendran la veloz quietud del centro.

¹¹⁰ Cf. el poema "Espacio" (Valente, 1999, p. 87) y nuestro comentario del mismo en Peinado (2002, pp. 275-281).

El amor, por tanto, rompe la posesión¹¹¹ (dominio del Yo). El Eros se dirige más allá, hacia lo secreto, hacia lo oculto. Lo oculto está más allá de lo posible, porque es absolutamente inapresable. Es este descenso a las aguas secretas, algo no-personal pero donde lo personal no zozobra, no se disuelve, el que podemos ver en los versos anteriores. El amor abre a lo que aún no es, a un tiempo nuevo (infinitamente futuro). “La demanda de deseo nos hace salir (éxtasis) del presente y nos proyecta hacia un futuro sin término”¹¹². Es el futuro de la entrega de sí, del no ser para uno mismo (retención, protensión) sino de ese escaparse (éxodo de sí) en búsqueda infinita del otro, en un abandono para el Otro¹¹³.

De esta forma se aclara la importancia que Eliot concede (como vimos más arriba) a ese “ir más allá del deseo” como único modo de no buscarse a sí mismo en el Otro. Pero es necesaria una purificación del deseo para que éste no sea enmascaramiento de la necesidad; la noche oscura acerca a ese estado que Eliot llama de perfecta sencillez (“complete simplicity”) y que en Valente se simboliza con la total transparencia (como en el poema XXXV), que no es inocencia sino la superación del Yo (tras la muerte en las aguas tenebrosas). Este estado implica una reducción, un acusativo, en cuanto que el Yo se vuelve alimento, pura donación: “(...) Te reduce a grano, / a grumo, a gota cereal, el pájaro / que vuela dentro / de ti mientras te vas haciendo / de sola transparencia, / de sola luz, / de tu sola materia, cuerpo, / bebido por el pájaro”¹¹⁴.

¹¹¹ Lèvinas (1977, pp. 275-276): “Nada se aleja más del *Eros* que la posesión. En la posesión del Otro, poseo al Otro en tanto que él me posee, a la vez amo y esclavo. La voluptuosidad se extinguiría en la posesión. Pero, por otra parte, la impersonalidad de la voluptuosidad nos impide considerar como complementariedad la relación entre amantes. La voluptuosidad apunta, pues al otro, pero su voluptuosidad es voluptuosidad de la voluptuosidad, amor del amor del otro”

José Ángel Valente cita la primera de las frases anteriores de *Totalidad e Infinito* en “Imágenes”(1996a).

¹¹² Valente (1991, p. 201).

¹¹³ Lèvinas (1994, p. 241):

Dicha agitación del Mismo por parte del Otro es lo que *escande* la diacronía del tiempo en su imposibilidad de terminación sobre una última sílaba cualquiera. Esa escansión es la *subida* del tiempo hacia el Infinito, la distancia del Infinito, la versión hacia su altura, que es el tiempo en su *diacronía*. Como tal, lejos de significar la corruptibilidad del ser, el tiempo significaría la ascensión hacia Dios, el *des-inter-és*, el paso más allá del ser, la salida del “es”.

¹¹⁴ Valente (1999, p. 183).

No es un estado de inocencia originaria, pues el cuerpo ha pasado por la muerte. La subjetividad que aquí se encuentra no es un Yo que sólo se diferencia del anterior en que se muestra puro y sin mancha, sino que se trata de un ser que no tiene retorno sobre sí, una libertad cuestionada (invertida) por Otro; lo primero sería una nueva recaída en el Mismo pero que ahora ni siquiera tendría la limitación de una conciencia, al ser pura espontaneidad que se cree acorde con el Ser.

Este cuestionamiento de la libertad (que ya describimos anteriormente en Eliot) es el que, como ha señalado Donoghue, tanto ha levantado las críticas de diversos investigadores. Éstos han opuesto la postura de renuncia de Eliot a la que se observa en la poesía de Whitman, ejemplo claro de un Yo que no conoce límites, pura espontaneidad de acuerdo con el ser y la tierra. En Valente hemos ido caracterizando este yo que es limitado, que se somete a otro, Yo que efectúa un movimiento de retracción y que no trata de abarcar ni contener a aquél que se le escapa continuamente.

D) *La unión*

Es este estado de disponibilidad el que propicia la unión final. El fuego, junto a su sentido de purificación, simboliza también la pasión amorosa y en Valente (como se observa en "La memoria del fuego"¹¹⁵) la palabra divina. Es la transparencia (o estado de desnudez) la que hace posible que las palabras se pronuncien a sí mismas, el fuego de la palabra. Es el mismo símbolo que el empleado por San Juan en su "Llama de amor viva". Como en ésta, la unión sólo se alcanza a través de la noche, en un incendio sin fin: "Y todo lo que existe en esta hora / de absoluto fulgor / se abrasa, arde / contigo, cuerpo, / en la incendiada boca de la noche". Estaríamos, pues, ante la culminación del desinteresamiento, arder por otro infinitamente, sin posibilidad de regreso.

Culmina en este fragmento el largo viaje alegórico tras la luz que se había emprendido en el poemario: la aparición de la llama en el fragmento VII, "el jugo oscuro de la luz" de la composición IX, la "súbita luz" del poema XIV, la "luz corpórea" del XV, la "cegada claridad" del XIX, el amanecer de los fragmentos XX, XXIV y XXVII, el "arco radiante" de la noche de la mujer en el XXV, el pájaro hecho "de sola luz" en el poema XXXV.

¹¹⁵ Valente (1991, pp. 251-257).

Igualmente, culminan en “Little Gidding” los instantes de revelación que se habían producido en los cuartetos anteriores: la luz en el estanque (“The surface glittered out of heart of light”¹¹⁶), la luz blanca quieta y móvil (“white light still and moving”¹¹⁷), el martín pescador suspendido en la luz (“After the kingfisher’s wing / Has answered light to light, and is silent, the light is still / At the still point of the turning world”¹¹⁸), el rayo de sol que despierta la risa de los niños al final de “Burnt Norton”, el fuego de la destrucción (“that destructive fire / Which burns before the ice-cap reigns”¹¹⁹), la tiniebla de la noche oscura que es luz (“so the darkness shall be the light”¹²⁰), el relámpago invernal. El último cuarteto está dominado por las imágenes de luz y fuego: si en el primer fragmento aparece constantemente la unión de nieve y luz¹²¹, la llama que es fuego de Pentecostés¹²², el verano a cero (“zero summer”), en el cuarto fragmento desciende el espíritu con la llama incendiando cuanto existe: “The dove descending breaks the air / With flame of incandescent terror / Of which the tongues declare / The one discharge from sin and error. / The only hope, or else despair / Lies in the choice of pyre or pyre- / To be redeemed from fire by fire”¹²³. El Amor¹²⁴, único causante de este fuego, acaba, finalmente, consumiéndolo todo: “A condition of perfect simplicity / (Costing not less than everything) / And all shall be well and / All manner of thing shall be well / When the tongues of flame are in-folded / Into the crowned knot of fire / And the fire and the rose are one”¹²⁵.

Desde la primera atracción por la llamada del amor hasta la unificación final en el fuego, emplean tanto Eliot como Valente la imaginería

¹¹⁶ Eliot (1990, p. 84).

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 88.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 92.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 104. Sobre el fuego del purgatorio, cf. *ibidem*, p. 112: “And [I must] quake in erigid purgatorial fires / Of which the flame is roses, and the smoke is briars”.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 108.

¹²¹ *Ibidem*, p. 140: “When the short day is brightest, with frost and fire, / The brief sun flames the ice, on pond and ditches, / In windless cold that is the heart’s heat, / Reflecting in a watery mirror / A glare that is blindness in the early afternoon”.

¹²² *Ibidem*: “And glow more intense than blaze of branch, or brazier, / Stirs the dumb spirit: no wind, but pentecostal fire / In the dark time of the year”.

¹²³ *Ibidem*, p. 156.

¹²⁴ *Ibidem*: “Who then devised the torment? Love. / Love is the unfamiliar Name / Behind the hands that wove / The intolerable shirt of flame / Which human power cannot remove. / We only live, only suspire / Consumed by either fire or fire”.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 158.

de la luz previamente utilizada por Dante (como señala Eliot¹²⁶); éste, en el penúltimo canto se dispone a ser unido al fulgor del amor primero ("e drizzeremo li occhi al primo amore, / sì che, guardando verso lui, penetri / quant'è possibil per lo suo fulgore"¹²⁷), movido por el deseo que éste provoca¹²⁸; contempla el nudo (símbolo trinitario que Eliot toma de él) en el que todo lo diverso se unifica, siendo finalmente iluminado por un fulgor que le infunde el conocimiento de los misterios, mientras prosigue girando sin fin movido por el amor¹²⁹.

La unificación de la rosa (símbolo de la Iglesia en Dante¹³⁰) con el fuego es reemplazada en *El fulgor* por la imagen del cuerpo que arde en la noche. Se representa en el poemario de Valente la unificación total lograda al final del proceso contemplativo que une amor y pensamiento, reduciendo a unidad los sentidos y potencias del alma. Así se observa en el comentario de unos versos de Cernuda (cercanos a los de Dante y Eliot):

"Cuando en ella [en la obra] un momento se unifican / Tal uno son amante, amor y amado, / Los tres complementarios y antes dispersos: El deseo, la rosa y la mirada".

Estamos de nuevo muy cerca de Machado: "Si un grano del pensar arder pudiera..." Puede, en efecto, en el momento fulgurante de la unificación total¹³¹.

El final de *El fulgor* es, precisamente, la puesta en práctica del terceto machadiano ("si un grano del pensar...): la realidad entera arde en un amor sin fin que la unifica. Pero este proceso sólo tiene lugar a través del cuerpo, de la materialidad (materia-espíritu) que, a través del deseo puede unirse sin fin a lo Otro.

¹²⁶ Eliot (1944, p. 332):

En ninguna parte ha sido expresada en poesía con tal concreción una experiencia tan lejana a la experiencia ordinaria, por medio de un uso magistral de esas imágenes de la luz que son la forma de ciertos tipos de experiencia mística.

¹²⁷ Dante (2002, p. 529). El subrayado es nuestro.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 531: "E io ch'al fine di tutt' i disii / appropinquava, sì com' io dovea, / l'ardor del desiderio in me finii".

¹²⁹ *Ibidem*, p. 534: "Veder voleva come si convenne / l'imgo al cerchio e come vi s'indova; / ma non eran da ciò le proprie penne: / se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne. / A l'alta fantasia qui mancò possa; / ma già volgeva il mio disio e 'l velle sì / come rota ch' igualmente è mossa, / l'Amor che move il sole e l'altre stelle".

¹³⁰ Dante (2002, p. 519): "In forma dunque di candida rosa / mi si mostrava la milizia santa, / che nel suo sangue Cristo fece sposa".

¹³¹ Valente (2000b, p. 31).

Se corona de este modo el camino tras el Otro-luz, que ha debido pasar diversos momentos de purgación e iluminación. La configuración de los poemarios es alegórica, al sustentarse en la alegoría del viaje o peregrinación hacia un tú misterioso e insondable, hacia el que eternamente marcha el yo del poema¹³².

3. LA REVELACIÓN

En este camino se producen repentinas iluminaciones, hasta el punto que la repetición de estas revelaciones estructura los poemarios¹³³. Son instantes de gracia en los que lo eterno se encarna y se muestra en lo temporal, pues en ellos se repite la Encarnación de la Palabra¹³⁴. En estos instantes de éxtasis coinciden movilidad e inmovilidad y, como acontecimiento de redención, se muestra el mundo nuevo que descubre en plenitud el antiguo, reuniendo pasado y futuro¹³⁵.

Valente manifiesta una concepción de la poesía como encarnación de la Palabra¹³⁶. Ésta es la “palabra inicial que dice el principio o el origen”¹³⁷, anterior e interior a todo (trascendente e inmanente al mismo tiempo¹³⁸) y quien se acerca a ella tiene que “reproducir en él la

¹³² Las reflexiones de Eliot sobre la alegoría se encuentran en su artículo sobre Dante. Cf. Eliot (1944, p. 300).

¹³³ Así lo ha observado Spears Brooker (1993, p. 94):

This moment of sudden illumination, in and out of time, Eliot associates with the Word-made-flesh, the Incarnation, and also with the word-made-art, poetry. The configuration of part and pattern, especially in these three dimensions (personal experience, religious illumination, art), emerges through repetition; the pattern is both the main subject and a major principle of form in *Four Quartets*.

¹³⁴ Eliot (1991, pp. 134-136): “But to apprehend / The point of intersection of the timeless / With time, is an occupation for the saint- / No occupation either, but something given / (...). / For most of us, there is only the unattended / Moment, the moment in and out of time, / The distraction fit (...). / (...) These are only hints and guesses, / Hints followed by guesses; and the rest / Is prayer, observance, discipline, thought and action. / The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation”.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 88.

¹³⁶ Valente (1991, p. 67):

Es indudable que en su amenazada naturaleza mística, el cristianismo fija ese instante de aparición o manifestación de la palabra espermática en el misterio de la Encarnación. En definitiva, la más radical noticia que el evangelio nos da es ésta: el Verbo se hizo Carne. Tanto la experiencia poética como la experiencia religiosa (...) no tienen más espacio para producirse que el generado por esa palabra, son sustanciación o encarnación de ella.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 66.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 65.

fulgurante encarnación de la palabra"¹³⁹. Ésta se produce en momentos extáticos que transportan al hombre al centro en el que quietud y movimiento coinciden:

Momentos 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 quietud¹⁴⁰.

Es éste el sentido de la palabra fulgor en Valente (la encarnación o revelación, su siempre misteriosa, por trascendente, aparición –señalada en el símbolo del rayo de tinieblas–) como muestra la siguiente cita de "A propósito del vacío, la forma y la quietud" que Valente había recogido en el paratexto de la primera edición de *El fulgor*: "Sí, el fulgor; el rayo oscuro, la aparición o desaparición del cuerpo o del poema en los bordes extremos de la luz"¹⁴¹.

El poema lleva así al origen en un acto de rememoración, como manifiesta Valente en "La hermenéutica y la cortedad del decir", comentando unos versos de "The Dry Salvages":

En el tercero de sus *Cuartetos*, "The Dry Salvages", Eliot apunta en dos versos lo que podría ser en sustancia todo el progreso tanteante del conocimiento poético: "We had the experience but missed the meaning, / And approach to the meaning restores the experience".

Para Eliot esa experiencia restaurada en el sentido no es la de una sola vida, sino la de muchas generaciones. (...) El poema conlleva la restauración plenaria o múltiple de la experiencia en un acto de rememoración o de memoria, en el que los tiempos divididos se subsumen, pues toda experiencia así rememorada en su sentido, proyectada de una sola a muchas vidas, vuelve a urdir en potencia toda la trama de lo memorable desde su origen¹⁴².

Todo canto conduce al origen, al logos, lugar de la plenitud de sentido de la palabra.

Los versos de Eliot citados por Valente remiten a la experiencia poética como revelación¹⁴³. Restaurar el sentido de la epifanía sólo es

¹³⁹ *Ibidem*, p. 68.

¹⁴⁰ Valente (1999, p. 119).

¹⁴¹ Valente (1997, pp. 26-27).

¹⁴² Valente (1994, p. 61).

¹⁴³ Eliot (1990, p. 126): "The moments of happiness –not the sense of well-being, / (...) but the sudden illumination– / We had the experience but missed the meaning, / And approach to the meaning restores the experience / In a different form, beyond any meaning / We can assign to happiness".

posible a partir de la memoria, que no es sólo personal sino también colectiva (de ahí la función esencial de la tradición que se refleja en cada poema)¹⁴⁴. Esta memoria es igualmente material (como resalta Valente), pues la propia materia de la palabra (su sonoridad unida a su significado) transporta al lector al origen¹⁴⁵. Sólo a través de la memoria se recuperan los instantes de éxtasis, pudiendo ser interpretados (“Only through time time is conquered”¹⁴⁶) y encontrando en ellos lo intemporal, la Forma que traspasa lo temporal.

Este descenso en el interior de la palabra hasta la Palabra es infinito, al igual que la búsqueda de la mujer: el descenso a la memoria, a la poesía y a la mujer coinciden en Valente¹⁴⁷. El poeta, guiado por la Palabra que se le revela, debe perderse en un viaje sin fin hacia su interior, entregándose a ella, que se le da sin descanso, pues cuanto más se le muestra su luz, más misteriosa es la noche que la envuelve. De este modo, *El fulgor* se configura mediante la repetición de momentos extáticos (también de retroceso en este camino de unión con la mujer) que se simbolizan en las imágenes recurrentes de la Naturaleza.

Los dos libros se constituyen como una búsqueda platónica: a través de la anamnesis, partiendo de momentos de iluminación, el yo es capaz de volver al origen. Para ello ha de superar la noche oscura, es decir, debe introducirse en la sombra disponiéndose a morir a sí mismo para seguir marchando tras el Otro. Se observan importantes diferencias entre Eliot y Valente: frente a la ortodoxia cristiana de Eliot, Valente emplea símbolos comunes a las diversas místicas, potenciando la dimensión erótica (ausente en los *Cuartetos*) y material; al mismo tiempo concentra la poesía, eliminando lo accesorio hasta reducir sus

¹⁴⁴ *Ibidem*, pp. 126-128: “ (...) I have said before / That the past experience revived in the meaning / Is not the experience of one life only / But of many generations –not forgetting / Something that is probably quite ineffable: / The backward look behind the assurance / Of recorded history, the backward half-look / Over the shoulder, towards the primitive terror”.

¹⁴⁵ Así lo indica Eliot (1999, p. 158):

(...) Jamás [Arnold] llama la atención sobre ese elemento, tan esencial en poesía, que yo llamo la “imaginación auditiva”: el sentido de la sílaba y el ritmo, que cala muy por bajo de los niveles conscientes del pensamiento y la emoción, vigoriza cada palabra, bucea hasta lo más primitivo y olvidado, vuelve al punto de origen y trae algo consigo, busca el principio y el fin; ciertamente, opera a través de significados, o no sin significados en el sentido ordinario, funde lo viejo y obliterado y lo trillado; lo vulgar y lo nuevo y sorprendente, la mentalidad más antigua y la más civilizada.

¹⁴⁶ Eliot (1990, p. 88).

¹⁴⁷ Cf. Valente (1996c, p. 3).

fragmentos a los instantes de revelación de la palabra poética. Sin embargo, ambos coinciden en una teología del Verbo que constituye la médula de sus obras: tratan de disponerse a la trascendencia de la Palabra, dejando que Ésta se encarne en sus versos.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, G. (1978), *El agua y los sueños*, México, FCE.
- , (1992), *Fragmentos de una poética del fuego*, Buenos Aires, Paidós.
- BARÓN PALMA, E. (1996), *T. S. Eliot en España*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- DONOGHUE, D. (1993), "Burnt Norton", en Lobb (ed.) (1993), pp 1-19.
- ELIOT, T. S. (1944), *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- , (1952), *The Complete Poems and Plays*, New York, Harcourt, Brace and Company.
- , (1990), *Cuatro Cuartetos*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- , (1999), *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Tusquets Editores.
- GARDNER, H. (1991), *The art of T. S. Eliot*, London, Faber and Faber.
- JAIN, M. (1992), *T. S. Eliot and American Philosophy. The Harvard Years*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LEVINAS, E. (1977), *Totalidad e Infinito*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- , (1987), *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- , (1993), *Humanismo del otro hombre*, Madrid, Caparrós Editores.
- , (1994), *Dios, la muerte y el tiempo*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- , (1995), *De Dios que viene a la idea*, Madrid, Caparrós Editores.
- LOBB, E. (ed.) (1993), *Words in time: new essays on Eliot's Four Quartets*, London Atholone Press.
- , (1993), "Limitation and Transcendence in 'East Coker'", en Lobb (ed.) (1993), pp. 20-37.
- NUÑO, A. (1998), "El ángel de la creación. Entrevista a José Ángel Valente", *Quimera*, 168, pp. 8-13.
- PEINADO ELLIOT, C. (2002), *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla, Alfar.
- RIERA, C. (1988), *La escuela de Barcelona. Barral, Gil de Biedma, Goytisoló: el núcleo poético de la generación de los 50*, Barcelona, Anagrama.
- SÁNCHEZ SANTIAGO, T. y D., J. M. (1990), *Dos poetas de la generación de los 50: Carlos Barral y José Á. Valente*, Granada, Ediciones Antonio Ubago.
- SAN JUAN DE LA CRUZ (1991), *Obra completa (2 vols.)*, Madrid, Alianza Editorial.
- SCHUCHARD, R. (1993) "If I think, again, of this place': Eliot, Herbert, and the way to 'Little Gidding'", en Lobb (ed.) (1993), pp. 52-83.

- SPEARS BROOKER, J. (1993), "From The Waste Land to Four Quartets: Evolution of a Method", en Lobb (ed.) (1993).
- SPENDER, S. (1976), *T. S. Eliot*, Baltimore, Penguin Books.
- VALCÁRCEL, E. (1989), *El fulgor o la palabra encarnada. Imágenes y símbolos en la poesía última de José Ángel Valente*, Barcelona, PPV.
- VALENTE, J. Á. (1953), "Poesía y drama. A propósito de T. S. Eliot", *Índice de artes y letras*, nº 59, p. 18.
- , (1956), "Oxford, 1956", *Índice de artes y letras*, nº 91, p. 6.
- , (1991), *Variaciones sobre el pájaro y la red / La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets Editores.
- , (1994), *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets Editores.
- , (1996a), "Imágenes", en Ancet (ed.), *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza Editorial.
- , (1996b), "Andrew Marvell en el jardín barroco", *ABC*, 26 de enero, p. 3.
- , (1996c), "Poesía, Filosofía, Memoria", *ABC*, 21 de junio, p. 3.
- , (1997), *Notas de un simulador*, Madrid, Ediciones La Palma.
- , (1998), "La experiencia abisal", *Er, Revista de Filosofía*, nº 22-24, pp. 223-236.
- , (1999), *Material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza Editorial.
- , (2000), *Fragmentos de un libro futuro*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- , (2002), *Cuaderno de versiones*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- WEITZ, M. (1952), "T. S. Eliot: Time as a mode of salvation", en Bergonzi (ed.) (1993), *T. S. Eliot: Four Quartets: a case book*, Houndmills, McMillan.
- ZAMBRANO CARBALLO, P. (1996), *La mística de la noche oscura. San Juan de la Cruz y T. S. Eliot*, Huelva, Universidad de Huelva.