

## «EL FUNERAL» DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE Y EL VALOR DEL SILENCIO

En la poesía de Valente, la discrepancia entre el significante y el significado se oculta por el signo en su función comunicadora, pero en su labor de conocimiento, el signo se vacía de sí mismo para servirse de la inadecuación entre el decir y el significar con el objetivo de liberar el sentido de los márgenes –límites– establecidos por la mitología implícita de los discursos críticos.<sup>1</sup> En este sentido, se ha postulado una zona «crítica» de vacuidad en la que el signo poético se puede liberar de la prioridad negativa de la catacrexis –estructura de «crisis»– y abrirse a un caudal incontenible de significados, que la crítica literaria ha identificado como una cualidad de inefabilidad o de ininteligibilidad del lenguaje, que es ajena a éste, pero que es característica de la propia crítica literaria; y que, proyectada sobre lo poético, pretende disimular su mentira.

¿Cómo se manifiesta esto, por lo concreto, en la poesía de José Ángel Valente? El comentario del poema titulado «El funeral»,<sup>2</sup> perteneciente a *La memoria y los signos* (1960–1965), puede desvelar la clave de esta incógnita que ha condicionado, a menudo, la lectura de su obra:

### *El funeral*

Vi al bueno, al falaz, al justo, al turbio,  
al simplemente entristecido  
por la ocasión, la cera, el Dies irae,  
al facundo, al opaco, al transparente,  
al sordo, al que llegaba  
desde mi propia infancia a ofrecerme una imagen  
de lo que fui cuando el que había muerto  
en sus manos entera contenía mi vida.

Vi al sagaz, al cortés, al mezquino de ayuda,  
al que acaso le hiriera más a fondo que nadie,  
pagando ahora el vacío sin mayor perjuicio,  
como piden los usos entre tales,  
lo que nunca dio al hombre.  
(No importa. Óyeme. Tú,  
dondequiera que estés, estás más vivo.)

El incienso eficaz interpuso una leve  
cortinilla de humo y olor agrio.  
Siguieron rituales las salmodias,  
el saeculum per ignem, el túmulo severo,  
la presidencia familiar a un lado  
del lagrimal derecho de las tristes señoras.

Mas también vi entre todos  
al que había amado.  
(Sólo entonces se alzó, segura y mía,  
en su dolor tu imagen.)  
La asamblea,  
devota o indiferente o enternecida,  
circunspecta y simbólica,  
se deshizo en saludos.  
(El luctuoso cielo provincial cubría  
fragmentos de niñez y de otras vidas  
puras como la tuya.)  
Perdona, padre mío, si no asocio,  
como tal vez debiera,  
mi llanto personal a lo narrado.

(Valente, 1999: 208–209)

<sup>1</sup> En esta dirección, se puede leer lo siguiente en una reseña de *La experiencia abisal* recientemente publicada en *Culturas*, suplemento de *La Vanguardia*: «Frente a la idea –dominante en la mayor parte de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX– de poesía como comunicación, según la cual el poeta se sirve de las palabras para expresar un contenido previo a la realización del poema, Valente, más allá de ese concepto *utilitario* de las palabras, ya entonces afirmaba que 'todo poema es conocimiento haciéndose' y que 'el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento'. Valente subraya de este modo la virtud *sensible* de las palabras, su valor material.» Alegre Heitzmann, Alfonso, «Palabra, libertad, memoria». *Culturas*, 16/3/2005, 143, 11.

<sup>2</sup> En este sentido, se debe acudir a: Hernández Fernández, Teresa (1995): «Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente». *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 195–215.

## Crisis y significación

Para el estudio de los rasgos estructurales de crisis que se manifiestan en este poema, se deben recuperar los siguientes contrapuntos: alegoría e ironía, de un lado, y duelo y melancolía (propio de los poemas elegíacos de tipo panegírico valentinos), de otro. Además, debemos recuperar la noción de crisis de Paul de Man, según la cual, se puede hablar de crisis cuando existe una **separación** entre la intención y lo que se desprende de ésta en el texto literario. Con esto se quiere decir que surge un estado de crisis en la retórica de un discurso poético cuando existe una desavenencia entre lo que se dice y lo que se tiene intención de decir. De esta manera, se podría afirmar que dicho estado de crisis resulta consustancial a cualquier discurso, sea literario o no lo sea, que pretenda desenvolverse de su función comunicativa para liberar a las palabras de la fosilización del sentido y de la catacrexis del signo lingüístico y poético.<sup>3</sup> Para Valente, esta situación de crisis se caracteriza por un estado de mendacidad en el que el poeta no es libre para comunicarse más allá de lo fijado por un sistema de signos convencionalmente instituido. Así, el poeta habita en un tiempo de miseria, de acuerdo con el famoso verso de Hölderlin, en el que no se puede decir lo que se tiene intención de decir, si con ello se pretende vulnerar el *status quo* de un discurso ideológico cualquiera. En este sentido, también se podría afirmar que cualquier acto poético se ejecuta dentro de un estricto protocolo de crisis retórica del signo lingüístico o poético. En este sentido, dice Valente:

¿Pero es posible, incluso en el centro mismo de la gravitación ideológica, que la obra de arte no se produzca, independientemente de que sea ese el fin propuesto, como un estallido de libertad, es decir, como una explosión de realidad desenmascarada, reconocida? Tiempos hay en que la misión misma del poeta no parece justificada: es el «dürftiger Zeit» de Hölderlin o el llamado por Brecht, tal vez con un arrastre hölderliniano, «finsteren Zeiten» en el espléndido poema «An die Nachgeborenen». Pero aun entonces la realidad fuerza su manifestación y la encuentra. Tal es el irrenunciable destino de la palabra poética. ( Valente, 1975: 31–32)

El destino de lo poético está en la ruptura de las máscaras. La poesía se enfrenta a los sistemas lingüísticos cuando éstos enmascaran la realidad bajo una premisa de prioridad comunicativa. En ese momento de miseria o de crisis, el poeta debe decir cuanto no se puede decir, de acuerdo con la primera característica de la poesía valentiana, o sea, de acuerdo con el decir imposible del orensano.

La base para la infabilidad del canto estriba en la **ley de necesidad** que establece la imposibilidad del canto, esto es, la necesidad de separar el decir de su intención para permitir un margen de libertad en el conocimiento poético de la realidad que se establezca sin la máscara de la comunicación mediatizada por las imposturas de un discurso ideológico cualquiera. De esta manera, la primera parte de esta tesis sobre la imposibilidad puede considerarse como el prólogo a los comentarios que a continuación se van a realizar sobre la noción de estructura de crisis.<sup>4</sup> Por su parte, la segunda parte de este escrito, dedicada

<sup>3</sup> A este respecto, dice Alegre Heitzmann: «Las palabras en el poema no son intercambiables en función de un significado externo a él, sino que la poesía sugiere un sentido cuya estructura le es propia. El poema se escribe desde su propia exigencia inmanente o, como afirmó Maurice Blanchot, 'lo que el poema significa coincide exactamente con lo que es'», «Palabra, libertad, memoria». *Ob. cit.*, 11.

<sup>4</sup> Sobre la cuestión del prólogo en la escritura, resulta muy recomendable la lectura del ensayo de Jacques Derrida titulado «Fuera de libro (Prefacios)», *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 1975, 5–89.

a la mediación del canto, esboza una «guía de perplejos» sobre la liberación del signo respecto a su función mediadora entre el significante y el significado, con la que se pretende eliminar una estructura comunicativa de prioridad negativa que mantiene bajo control los canales de información del poema y, por tanto, con la que se manipula el conocimiento que dicho poema proporciona sobre la realidad al margen de cualquier intención o intuición *a priori* o *a posteriori*.

### Alegoría e ironía

Pero volvamos a la mecánica de eso que se ha convenido llamar «estructura de crisis». El poema comienza con la rememoración de una visión, es decir, con un acto de visionar en pasado, confiriéndose a la composición un toque profético y también alegórico. Por esto, nada más iniciarse el poema se establece un juego de espejos que activa una visión dentro de la visión,<sup>5</sup> puesto que el poeta muestra su perspectiva presente a partir de lo que vio en la escena fúnebre de la infancia que aborda el poema. Este hecho de la doble visión tan profundamente barroco marca de forma premeditada un estrato ilusorio demasiado aparente en el poema, como si el poeta deseara que se pudiese dejar a la vista la tramoya de esta ilusión. De esta manera, y recién inaugurado el marco profético y alegórico de este engaño, se alza la ruptura de la digresión que rompe la línea narrativa de la composición con una enumeración de adjetivos sustantivados que irrumpen en la primera estrofa de manera abrupta y proporcionando una sensación de comienzo *in medias res* o de falso principio, como si se tratara del premeditado tropiezo de un cómico al salir a escena o del delirio fragmentario del profeta que vuelve a ver algo oculto en la memoria. En el único momento que se interrumpe este atropellado ritmo de adjetivación, es en el tercer verso para proporcionar una pincelada evocadora del ambiente de la escena que, con gran sarcasmo, retrata un cuadro de costumbres sobre las exequias fúnebres dedicadas al difunto. Así, con este aparte se establece la parábasis dentro de la parábasis y Valente demuestra que la digresión, como mecanismo semántico de la ironía, no tiene fin y puede extenderse por el discurso alegórico, que también pretende estructurar, con la rapidez de un virus. Pero, ¿por qué el poeta quiere destruir lo que tan esforzadamente se dedica a construir? Sin duda alguna, el poeta desea engañar al lector y juega al disimulo con sus expectativas.<sup>6</sup> Por esto, Valente evoca la infancia desde un tiempo presente para situar al lector en la ilusión de un pasado mejor en el que todo el mundo conocido se contenía en las manos del difunto que, obviamente, se puede identificar con una figura paternalista. Aquí, el poeta juega sucio y lleva al lector a su infancia para que baje la guardia y el efecto de su droga poemática surta un efecto completo en el desprotegido espectador de esta comparsa. A partir de este momento inaugural de la primera estrofa, lo único que se puede hacer es acomodarse en la butaca porque el espectáculo sólo acaba de comenzar y sólo terminará cuando el poeta desee.

En la segunda estrofa, se vuelve a repetir el esquema compositivo de la primera estrofa, pero se interrumpe la secuencia de adjetivaciones con un sintagma nominal, cuyo contenido semántico rebosa un sarcasmo hiriente, mediante el cual se hace alusión a la inconmensurable mezquindad de uno de los asistentes al velatorio. También se fija la me-

<sup>5</sup> En este sentido, véase: Ancet, Jacques (1995): «El ver y el no ver: apuntes para una poética». *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 143–157.

<sup>6</sup> Sobre el tema del lector en Valente, véase: Debicki, Andrew P. (1992): «La intertextualidad y la respuesta del lector en la poesía de José Ángel Valente (1967–1970)». *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus, 54–73.

moria del poeta en un personaje que se diferencia de los demás por mantener unas deudas pendientes con el difunto y que se configura como enemigo de aquel porque le hirió más que nadie debido a su mala fe como deudor.<sup>7</sup> Este personaje pretende liquidar tales deudas haciéndose cargo de los costes del funeral, o como dice Valente, «pagando ahora al vacío sin mayor perjuicio, / como piden los usos entre tales, / lo que nunca dio al hombre». Esta tensa situación *post mortem* entre fiador y deudor también reincide en el rechazo que muestra Valente a las muestras de dolor que las convenciones sociales imponen en los funerales tanto en su modalidad de duelo como en su variedad de melancolía. En este sentido, se puede interpretar que el deudor tuviese una deuda afectiva pendiente con el difunto que no se solventó en vida de éste y que ahora pretende liquidar mostrando más dolor y duelo que nadie, pagando a Carón la moneda que todos los muertos le deben entregar para cruzar la laguna Estigia en su camino hacia el otro mundo.

### El paréntesis y la expresión de duelo y melancolía<sup>8</sup>

Tras los primeros compases del poema, surge una estrofa intermedia que interrumpe la sarcástica escena que ha evocado el poeta desde el principio. Esta estrofa aparece entre paréntesis y activa un apóstrofe que apela directamente al difunto para declararle que dondequiera que esté, sin duda, estará más vivo que si permanece en la tragicómica escena de la vida. De esta manera, Valente entiende la muerte como una acción humanizadora que devuelve al hombre a su matriz natural y que lo aleja de la artificiosidad y del engaño que mueve a los hombres en sus relaciones cotidianas durante la vida. Por otra parte, esta estrofa entre paréntesis será la primera de una secuencia digresiva a la que se unirán otras dos estrofas entre paréntesis que establecen un poema alternativo dentro de la composición principal que les sirve de estructura marco. Dichas estrofas, por su tono melancólico se pueden leer como la auténtica elegía que subyace a la mordaz sátira que Valente compone sobre el velatorio y funeral de su padre, aunque la sátira elegíaca que compone el poeta, también debe entenderse como una expresión de duelo que manifiesta su repulsa ante la fingida emoción de aquella comparsa fúnebre que acude al funeral por un compromiso social que todavía estaba muy arraigado en los años de la infancia de Valente. Por otra parte, estas estrofas entre paréntesis marcan una temporalidad diferente a la de la sátira fúnebre que escribe en primer término el orensano. De esta manera, el poema aparte que se cuele en la composición con el mecanismo del paréntesis,<sup>9</sup> evoca un estado de conciencia más maduro desde el que el poeta recuerda ese episodio de su infancia con renovadas perspectivas, eliminando el encono que siempre le había dejado esa escena en su corazón, para demostrarle a su padre sus verdaderos sentimientos al recordar su pérdida y, así, reconciliarse con su pasado.

Después de la digresión del apóstrofe con el que Valente apela a su padre para mostrarle su dolor más íntimo ante su pérdida, el poeta orensano continúa su narración satírica sobre la escena de duelo que prosigue en el velatorio del difunto. De esta manera, recuerda cómo la fragancia del incenso se mezclaba con la pestilencia de otros olores más mundanos,

<sup>7</sup> Sobre este tema de la memoria fúnebre, véase: Gamoneda, Antonio (2000): «Valente: de la contemplación de la muerte». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 7–10.

<sup>8</sup> Sobre el tema del paréntesis en Valente, véase: Domínguez Rey, Antonio, «La retracción poética». *Limos del Verbo*. Madrid: Verbum, 175–192.

<sup>9</sup> De nuevo, sobre el paréntesis puede también acudir a: Ferrari, Américo (1996): «El poema: Eúltimo animal visible de lo invisible?». En *torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial, 23–33.

quizá el del propio difunto y el de la sudorosa comparsa que allí comparecía, surgiendo un olor agrio de tal mezcla. En medio de este ambiente recargado, continuaron los rituales de duelo, las salmodias y se volvieron a escuchar los latines del cura, que desde el *Dies irae* de la primera estrofa no se habían vuelto a escuchar. Como novedad, Valente evoca una imagen muy característica de los velatorios en la España provinciana, que recuerda el tono de las películas de Berlanga, con los dos últimos versos de la cuarta estrofa, según los cuales, la familia presidía en un lado de la estancia el túmulo del difunto y en el otro lado lo lloraban las «tristes señoras» que, obviamente, son las plañideras que acudían a reforzar la sensación de duelo, pero que no tenían ningún parentesco con el difunto ni con su familia. Estas plañideras simplemente acudían a gimotear y a llorar para dar un ambiente más doloroso al velatorio. Este tipo de ceremonial de duelo lo siente el poeta con grandes escrúpulos y, por esto, se deja notar una sensación de repulsa ante la falsedad de ese llanto de las tristes señoras. Casi se podría decir que el poeta se marea de asco sólo con recordarlo y quizá, por esto, se haya hecho alusión al principio de esta estrofa a ese olor agrio que provoca una sensación tan desagradable en el lector y en la memoria del propio Valente.

### **Dolor y otredad: la expresión del duelo<sup>10</sup>**

La quinta estrofa marca un cambio en el satírico compás del poema, identificándose un personaje positivo entre los asistentes al velatorio del difunto. Este personaje se caracteriza por su imagen doliente, a través de la cual el poeta se reconcilia con el recuerdo de su padre mediante el dolor de este personaje. Esta reconciliación se transcribe en el poema con una segunda estrofa entre paréntesis en la que el poeta se identifica con la memoria de su difunto progenitor. Tras esta melancólica interrupción del poeta, éste retoma la linealidad de la narración satírica sobre la escena del velatorio, para indicar la conclusión de tal ceremonia. En este sentido, se retoma una reiterativa adjetivación para dar cuenta de la pluralidad de ceremoniales que la asamblea adoptaba mientras se deshacía en saludos. Cabe destacar la cualidad simbólica que Valente atribuye a esta retahíla de fingidores en el momento que abandonan la escena, como si se tratase de un catálogo medieval de emblemas que simbolizan un más allá de lo significado y con el que se concluye la prolija lista de adjetivos que el poeta ha acuñado durante toda la composición para referirse a las cualidades de los componentes de esta comparsa fúnebre, cuyo desfilar tanto aborrece el poeta orensano. Por otra parte, se concluye esta quinta estrofa con otro paréntesis que engrosa una estrofa más en ese otro melancólico poema que Valente dedica a su padre desde un presente más maduro, y a partir del cual se inicia esta rememoración de los hechos acaecidos el día de la muerte del padre del poeta. En esta última digresión el poeta dirige la mirada de su memoria hacia un cielo luctuoso y entristecido, símbolo del alma del poeta, que cubre de manera protectora, aunque impotente ante el destino, la fragmentaria niñez del poeta, es decir, la breve inocencia del niño que deja de serlo ante la horrible realidad de la muerte del padre y de otras vidas puras que se habían apagado en el conflicto civil.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Sobre el tema de la otredad, véase: Morales Barba, Rafael (1995): «Entre la centralización y la evaporación del yo». *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 79–98.

<sup>11</sup> Para este tema de la infancia, acúdase a: Rodríguez Fer, Claudio (1995): «Valente en la lengua del origen». *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra, 131–138.

## Declaración estética de crisis<sup>12</sup>

Finalmente, surge la voz presente del poeta en la última estrofa tanto del poema satírico como del poema alegórico que se había filtrado entre paréntesis a lo largo de toda la sátira, excusándose el poeta ante la memoria del padre muerto, por no dejar emerger su intención de duelo en las palabras del poema como tal vez se debiera. Esta declaración de crisis poética resulta ser el mejor epitafio para la memoria del padre fallecido tantos años atrás y también para todos aquellos que se dejaron la vida a un lado y a otro de la Guerra Civil, puesto que en su afirmación no se deja pasar ninguna mentirosa ceremonia de duelo o de melancolía como había ocurrido durante toda la composición tanto en su modalidad satírica como en su modalidad alegórica entre paréntesis.<sup>13</sup> Aparte de esto, esta última estrofa constituye toda una declaración poética de intenciones, al afirmar que existe una desviación entre lo que significan las palabras y la intención emocional del poeta, de tal manera que se establece una lectura ininteligible ante la imposibilidad de atribuir un significado unívoco a los versos de esta composición elegíaca. En este sentido, se toma la categoría semántica de este poema como un tropo que siempre evoca a un significado desplazado que requiere la mediación de otro significado para completarse, generándose una trama semiótica de carácter inmanente. Y, es en este momento, cuando se debe aplicar todo lo dicho sobre la reescritura del tópico de la inefabilidad del lenguaje o de la cortedad del decir, puesto que en este poema se reúnen de forma simultánea una variante alegórica de la emoción del poeta, una variante satírica y, en último término, una tercera vía de significado que niega las dos primeras por considerarlas poéticamente falaces. Sin embargo, la última estrofa de la composición se escribe como protocolo de seguridad para mantener a salvo la conciencia del lector de cualquier engaño poético que se haya podido verter en las tres posibles lecturas del poema, provocándose unos efectos secundarios de consecuencias terribles al extender la duda sobre la validez de cualquier significado constituido de manera discursiva, puesto que el poeta declara de modo expreso su reticencia para asociar su emoción personal a lo narrado, es decir, a lo significado en el poema,<sup>14</sup> con lo que cualquier modalidad de lectura sobre este poema y sobre cualquier poema se pone en tela de juicio debido a la precariedad interpretativa de cualquier análisis que se pueda efectuar sobre la poesía. Y en este punto, surge la imposibilidad del canto, es decir, la imposibilidad de decir una palabra en libertad cuando los discursos aparecen corrompidos por la mentira de los convencionalismos sociales. Es en este momento, cuando el poeta calla para albergar en el silencio todo el peso emocional que no puede asociar, como tal vez se debiera, a lo narrado, puesto que la pureza de su intención poética se mancharía con la corrupción de las palabras.

## Lítotes: silencio y crisis

De esta manera, la última estrofa de esta fascinante composición, activa una lítotes que había permanecido callada y oculta durante todo el poema y de la que únicamente se

<sup>12</sup> Sobre la estética en Valente, véase: García Lara, Fernando (2000): «Poética del juicio estético». En: *Cuadernos hispanoamericanos*, 33–46.

<sup>13</sup> Sobre el tema patriótico en Valente, véase: Arkinstall, Christine (1993): «José Ángel Valente: El exilio de la palabra». En: *El sujeto en el exilio. Un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*. Amsterdam–Atlanta: Rodopi. En concreto, acúdase al epígrafe IV titulado «La 'patria en pie de vida'», 78–87; y también, véase el epígrafe V titulado «El 'español de la extrapatria'», 87–102.

<sup>14</sup> Sobre el tema del lector y de la lectura, véase: Rodríguez Padrón, Jorge (1992): «Lecturas de José Ángel Valente». *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus, 256–272.

había tenido noticia mediante los paréntesis que han salpicado la composición de manera puntual y, cuando el poeta quería manifestar su melancolía personal frente a la farsa del sentimiento colectivo de duelo que recordaba de esa escena de su niñez. En este sentido, todo el poema se resemantiza como un silencio que pone puntos suspensivos a todo lo que se dice en las cinco estrofas de la composición hasta que al final del poema,<sup>15</sup> Valente reconoce ya sin ningún disimulo que su dolor va más allá de cualquier limitación semántica, traspasando la fétida hipocresía de las costumbres sociales. Entonces, se podría pensar que Valente echa mano del tradicional tópico de la inefabilidad del lenguaje para expresar de modo hiperbólico que su emoción es tan fuerte que no se puede expresar con palabras, pero esto no sucede puesto que el poeta declara que dicha inefabilidad se entiende aquí como la posibilidad de esquivar la mentira de las palabras para manifestar el dolor sin expresarlo, es decir, para sugerirlo al final de los puntos suspensivos que gravitan desde el principio al final del poema, en virtud de la lítotes lógica que se desmascara en la sexta y última estrofa de «El funeral».

Por todo esto, y a causa de la reticencia del poeta a mostrar de forma abierta su intencionalidad emotiva debido a su desconfianza en las palabras,<sup>16</sup> se toma como esquema lógico de expresión una retórica de crisis, cuya característica principal reside en la desviación de la intención del poeta de su decir, configurándose el significado en una categoría traslaticia que alude a un sentido que en el momento de la comunicación no se halla presente, precisamente, porque se trata de un silencio, de unos puntos suspensivos que el poeta pone entre paréntesis para asegurarse que la angustia de su emoción no se diluye en el fárrago de la escritura. De esta manera, la única estrategia válida para evitar la impostura en poesía se encuentra en declarar que la emoción y su decir discrepan en su relación intersubjetiva, es decir, que resulta imposible declarar que la forma significativa se corresponde unívocamente con un significado y éste a su vez con una intencionalidad emotiva determinada,<sup>17</sup> puesto que entre medias de estos elementos se interpone el signo como tercero mediador que, de esta manera, hace de cada uno de estos componentes la metáfora del otro, dándose siempre el uno por el otro tanto a nivel paradigmático como a nivel sintagmático, por lo que el lenguaje se vierte en una estructura que es palabra de palabra,<sup>18</sup> constituyendo un libro de arena siempre en continua reescritura. Ante esta precariedad del lenguaje, Valente opta por el silencio para decir sin decir su experiencia. Más allá de este silencio, el poeta se pierde en la palabra.

---

<sup>15</sup> Sobre el tema del silencio, acúdase a: Amorós Moltó, Amparo (1986): «La retórica del silencio». En: *Los cuadernos del norte*, 18–27.

<sup>16</sup> A este respecto, dice Paul de Man: «La 'intención' aparece como la transferencia de un contenido psíquico que pasa de la mente del poeta a la mente del lector, algo así como cuando se vierte en una copa el vino de una jarra. Ciertamente ha de ser transferido a otro recipiente, y la energía que exige dicha transferencia ha de proceder de una fuente externa llamada intención». «Forma e intención en la Nueva Crítica norteamericana». *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea* [1989], 1991. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 32.

<sup>17</sup> Así, añade Paul de Man: «Este razonamiento analógico parece ignorar que el concepto de intencionalidad no es de naturaleza física ni psicológica, sino estructural, y que implica la actividad del sujeto independientemente de sus preocupaciones empíricas, salvo y en la medida en que éstas estén relacionadas a la intencionalidad de la estructura». *Ibidem*.

<sup>18</sup> En este sentido, dice Paul de Man: «La intencionalidad estructural determina la relación que existe entre todos los componentes del objeto resultante, pero la relación entre el estado mental particular del sujeto de la estructuración y el objeto estructurado es totalmente accidental». *Ibidem*.

## Conclusiones

A tenor de todo lo dicho sobre la estructura de crisis que Valente afirma manejar en este poema —y que utiliza en otros muchos—, deberíamos volver ahora al concepto de retórica de crisis que paralelamente se ha deslizado en el comentario. Este concepto de crisis retórica observa la misma finalidad que el de estructura de crisis, es decir, indicar la discrepancia de la intención del poeta respecto a lo que éste dice y significa con las palabras.<sup>19</sup> En este sentido, se debe observar la lista de tropos y figuras retóricas que maneja habitualmente Valente, así como los artificios estilísticos más frecuentes en su obra. La llamada imposibilidad del canto, primera de las características de la poesía valentiana, se manifiesta mediante lýtotes, alegorías, la ironía, la parábasis o los anacolutos. Por su parte, la denominada mediación del canto, la segunda de sus características, las figuras predominantes son el quiasmo, la sinécdoque, el oxímoron y la paronomasia. Pues bien, todos estos tropos y figuras se caracterizan principalmente por fundamentarse en la inadecuación entre lo que dicen y lo que significan, ya que todos se pueden amoldar al esquema de tomar «lo uno por lo otro»,<sup>20</sup> generándose un significado ininteligible e imposible de fijar en un sentido unívoco, tal y como sucede con la simbolización alegórica, en la que un signo se da por otro a modo de emblema. También sucede esto, con la ambigüedad de la ironía, con el cruzamiento de propiedades del quiasmo, con el darse la parte por el todo y el todo por la parte de la sinécdoque. Por su parte, el oxímoron muestra esta estructura de «lo uno por lo otro» en su decir paradójico que hace simultáneos los opuestos más irreconciliables, tal y como también le puede suceder a la paronomasia a través de la eufonía, con la que asocia elementos que aparentemente no presentan ninguna relación entre sí. En este sentido, se podría decir que son artificios semánticos marcadamente metafóricos, aunque algunos de ellos sean también metonímicos, como la alegoría y la ironía, puesto que ambos, a partir de una metáfora, hacen referencia a todo un universo de realidades y de significados, sin cuya presencia virtual, tanto la una como la otra, quedarían cercenadas en su expresividad como figuras retóricas.

Pues bien, esta retórica de crisis que cimienta la experiencia poética de José Ángel Valente, tiene una piedra filosofal, las lýtotes, puesto que en la reticencia del silencio que activa este tropo, cobran plena actualidad todos los demás.<sup>21</sup> Efectivamente, en el estrecho margen que el silencio deja en la inadecuación de la intención y de su decir, aprovecha el poeta para liberar al lenguaje de la fijación del sentido que se ha efectuado por catacrexis, interponiendo unos puntos suspensivos que suscriben un pacto de silencio entre el poeta y su receptor virtual, con el que se permite la renovación semántica del lenguaje en el estrecho cauce del poema que por sus características espaciales y temporales, supone una comunicación especial y diferente a la conversación cotidiana en la que prima la fijación del sentido y en la que la palabra se desgasta debido al abuso que

<sup>19</sup> A este respecto, dice Paul de Man: «La estructura del acto intencional [es] algo análogo al acto de apuntar, como cuando se toma un objeto como el blanco al que se apunta. Este tipo de estructura pertenece al lenguaje discursivo, que 'apunta' hacia la relación exacta [entre la cosa y el signo], y no al lenguaje poético que no apunta hacia nada fuera de sí, ya que es tautológicamente él mismo; es decir, completamente autónomo y sin referente externo alguno». *Ibidem*, 33.

<sup>20</sup> Sobre este valor 'epifórico' o traslaticio del lenguaje, véase: Ricoeur, Paul [1975] (1980): «Núcleo común a la poética y la retórica: 'la epifora del nombre'». *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad, 23–39.

<sup>21</sup> Sobre la lýtotes, acúdase a la *Retórica general*, 215–216.

se realiza de la catacrexis por parte de los hablantes. En la poesía, se pretende restaurar esta situación de mendacidad del lenguaje y para ello el poeta tiene que reparar las palabras para devolverles el brillo que tuvieron alguna vez, de tal manera, que mediante ellas la expresión del deseo o de la voluntad del emisor pueda corresponderse con el decir en sí mismo.<sup>22</sup> A pesar de todos los esfuerzos del poeta, dicho estado de sintonía entre la emoción y su decir resulta inalcanzable debido a la estructura de prioridad negativa en la que se cimienta el lenguaje, por lo que el poeta debe optar por el silencio, el vacío o la nada, para poder construir y ejecutar su palabra ajena a una mediación restrictiva del signo.<sup>23</sup> Para esto, el poeta debe conceptuar un signo abierto que permita alojar la infinitud del sentido en su forma visible o significante, cuando se logra este objetivo, la mediación del signo también será libre y abierta a todos los significados que rodean a la palabra, de tal manera que la comunicación será independiente y el conocimiento de la realidad que lleva consigo no estará mediatizado por ningún *a priori* ni por ningún *a posteriori*, de tal manera que la palabra simplemente será en sí misma de forma inmanente, puesto que se ha anulado la diacronía del signo lingüístico.

Por todo esto, Valente reclama con tanta intensidad el valor del silencio como medio de alcanzar el vacío o la nada en la que permitir la liberación de la mediación del signo entre el significante y el significado.<sup>24</sup> Valente es muy consciente de que la poesía funciona a nivel del signo, por lo que su poesía ofrece un protagonismo de las figuras lógicas o discursivas de la retórica, como son la alegoría y la ironía, pero por encima de éstas y de las demás observadas en la retórica valentiana, se sitúan las lítotes. Sin el silencio primero que esta figura dispone, Valente nunca podría llevar a cabo su vaciado de los convencionalismos del lenguaje en la poesía. En este sentido, se podría decir que las lítotes funcionan como el Santo Grial de la retórica valentiana y, de esta manera, se puede relacionar con la labor de contención que efectúa el cántaro, como símbolo fundamental de la poesía de Valente, puesto que en el silencio se contienen todos los significados posibles de la palabra y, precisamente, en el no decir la mediación del signo se libera de la convención lingüística y social que, como se ha visto en «El funeral», tanto detesta Valente, llegando incluso a sentir el mareo del asco debido a la hedor pestilente de las mentiras.

---

<sup>22</sup> En contraposición a Valente, se erige el formalismo de la manera que se puede leer en las palabras de Paul de Man: «La crítica formalista tiende a reificar el texto en una superficie endurecida que no le permite penetrar más allá de la apariencia sensorial para poder percibir esta 'lucha del significado' de la cual todos los críticos, incluyendo los críticos de la forma, tendrían que rendir cuentas. Y es que hasta las superficies permanecen ocultas cuando se las separa artificialmente de la profundidad que las sostiene», «Forma e intención en la Nueva Crítica norteamericana», *ob. cit.*, 34.

<sup>23</sup> Sobre esto, dice Paul de Man: «La fórmula [formalista], según la cual toda creación literaria se define como 'una actividad cuya intención es abolir la intención', resulta válida pero sólo en la medida en que permanezca suspendida para siempre como una intención eterna». *Ibidem*.

<sup>24</sup> Sobre el silencio como nada, véase: Hernández Salván, Marta (2000): «Los límites del silencio en *Nadie* de José Ángel Valente». En: *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, 49–60.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ancet, Jacques, et al. (1996): *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial.
- De Man, Paul (1989/1991): *Visión y ceguera. Ensayos sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Derrida, Jacques (1975): *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Grupo ì (1982/1987): *Retórica general*. Barcelona: Paidós.
- Hernández Fernández, Teresa (ed.) (1995): *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*. Madrid: Cátedra.
- Hernández Salván, Marta (2000): «Los límites del silencio en «Nadie» de José Ángel Valente». En: *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, 49–60.
- Ricoeur, Paul (1975/1980): *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Rodríguez Fer, Claudio (1992): *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus.
- Rodríguez Fer, Claudio (1994): *Material Valente*. Madrid: Júcar.

### »POGREB« JOSÉJA ÁNGELA VALENTEJA IN VREDNOST TIŠINE

Avtor želi dokazati konflikt med poezijo in predstavitvijo v pesništvu Joséja Ángela Valenteja. Na osnovi misli Paula de Mana vzpostavi pojem besedilne in poetične krize, ki ob proučevanju tretje značilnosti Valentejeve poezije (*neizrekljivosti* pesmi) vznikne kot koncept, ki poveže konceptualno izkušnjo ostalih dveh: *nezmožnosti* in *posredovanja* pesmi. V nezmožnosti pesnik poje, ko se ne sme peti ali v trenutkih poetične cenzure, tako da se poigrava z alegorijo in ironijo; posredovanje pa dovoljuje zlitje nasprotij, ki je tako značilno za tega pesnika in kaže na Rilkejev vpliv. S tem se neizrekljivost usmeri na pesniško besedo, ki pod krinko predstavitve pesmi kopiči celo vrsto pomenov. Zato Valente razdre branje pesmi in tako izsili kontrapunkt med tem, kar se pove, in tistim, kar se želi povedati, se pravi *chiaroscuro* med besedo in njeno predstavitvijo.