

EL IMAGINARIO FEMENINO EN VALENTE:  
UN DIÁLOGO INTERDISCIPLINAR CONTEMPORÁNEO

THE FEMININE IMAGINARY IN VALENTE:  
A CONTEMPORARY INTERDISCIPLINARY DIALOGUE

---

FRANCISCO JAVIER ESCOBAR BORREGO  
LUCIA BALLESTEROS-AGUAYO  
*Universidad de Sevilla, España*

RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo ofrecer un análisis circunscrito al principio conceptual de lo femenino en la obra de José Ángel Valente (1929-2000). Para ello, se emplea una metodología basada en el comparatismo interdisciplinar y también en la historia de las mentalidades, ideas o de las representaciones tomando como eje las artes que más interesaron al poeta: literatura, música, pintura, escultura y arquitectura; de ahí su diálogo interdisciplinar contemporáneo con artistas como Tàpies, Chillida, Cristina Iglesias y Mauricio Sotelo. En conclusión, esta representación simbólica, escasamente atendida en el estado de la cuestión, articula y da sentido a la producción más destacada de Valente por la especial relevancia de la mujer además de otros significativos elementos simbólicos del imaginario femenino.

PALABRAS CLAVE

Principio de lo femenino, Valente, Tàpies, Chillida, Cristina Iglesias, Mauricio Sotelo.

## ABSTRACT

The objective of this work is to offer an analysis circumscribed to the conceptual principle of the feminine in the work of José Ángel Valente (1929-2000). For it, a methodology based on interdisciplinary comparatism and also on the history of mentalities, ideas or representations is used, taking as axis the arts that most interested the poet: literature, music, painting, sculpture and architecture; hence his contemporary interdisciplinary dialogue with artists such as Tàpies, Chillida, Cristina Iglesias and Mauricio Sotelo. In conclusion, this symbolic representation, scarcely addressed in the state of the matter, articulates and gives meaning to the most outstanding production of Valente for the special relevance of women as well as other significant symbolic elements of the feminine imaginary.

## KEYWORDS

Principle of the feminine, Valente, Tàpies, Chillida, Cristina Iglesias, Mauricio Sotelo.

El principio conceptual de lo femenino constituye una de las categorías estéticas más significativas en el pensamiento interdisciplinar del poeta y ensayista José Ángel Valente. De hecho, este referente simbólico suele estar estrechamente vinculado, por lo general como un *leitmotiv*, a una concepción creativa de la poesía en diálogo con otras artes, especialmente la música, la pintura, la escultura y la arquitectura. Tal espacio artístico interdisciplinar se vio intensificado, además, por la relación profesional de Valente con arquitectos de la altura de Cristina Iglesias, escultores como su amigo Eduardo Chillida, músicos como Mauricio Sotelo, o pintores de la talla de Antoni Tàpies, amigo del poeta hasta los últimos compases de su vida, y su compañera sentimental, Coral Gutiérrez, tan presente en sus versos en las fronteras entre la realidad y la ficción.

El objetivo del presente trabajo es, por tanto, abordar esta línea temática a partir del análisis de textos representativos de Valente. Para ello vamos a centrar la atención primeramente en la labor interdisciplinar compartida por el poeta ourensano y el compositor Sotelo con el objeto de contextualizar unos versos de Valente dedicados a Coral. Continuaremos el recorrido propuesto con un diálogo a propósito del principio matriz de

la creación por parte de nuestro escritor y otras voces contemporáneas destacadas como las de Tàpies, Chillida y Cristina Iglesias. Por último cerraremos el análisis atendiendo a la notoriedad y relevancia del simbolismo femenino en *Tres lecciones de tinieblas*<sup>214</sup>. Veámoslo.

#### TONALIDADES ACUÁTICAS DE CORAL Y LA HEMBRA SOLAR: “SOS” Y “CENTRO” (CON SOTELO AL FONDO)

En consonancia con el principio de lo femenino y otros referentes valentianos, el interés del poeta por la música contemporánea le llevará a trabajar, a partir de la década de los noventa hasta el 2000, año de su fallecimiento, con el compositor madrileño Mauricio Sotelo<sup>215</sup>. En efecto, dos son los proyectos en los que colaboraron al unísono Valente y Sotelo, experimentando ambos una influencia recíproca desde sus respectivos ámbitos de trabajo. El primer proyecto conjunto se habrá de materializar en la ópera en cinco actos *Bruno o el teatro de la memoria* (1994-2009), tomando como protagonista al fraile humanista Giordano Bruno y su concepto de arte de la memoria, si bien no faltan tampoco los puentes intertextuales hacia las coplas del flamenco como acto performativo<sup>216</sup>. Valente recuerda además, a propósito del insigne humanista, el íntimo vínculo entre las artes, que él habrá de tomar como estandarte tanto en su obra ensayística como en la poética, en la medida en que una misma materia se erige como el movimiento matriz o *Ursatz*, de aliento creador femenino, que unifica las distintas disciplinas estéticas. Como se puede colegir de sus palabras, en una conversación con Antoni Tàpies, sobre el que volveremos, Valente alude a una

---

<sup>214</sup> Estas directrices constituyen un avance inédito de un estudio monográfico que estamos preparando sobre la pervivencia de la música en Valente.

<sup>215</sup> A diferencia de su interpretación de otros músicos contemporáneos como Arnold Schönberg o Alban Berg, en este caso Valente no tuvo en cuenta el libreto operístico como fuente principal, sino que él mismo participó en la responsabilidad textual de la obra. Abordamos estas cuestiones en la monografía referida, si bien Escobar (2012a, 2017, 2020) ha ofrecido varias líneas conceptuales al respecto.

<sup>216</sup> La ópera, que estudiamos en la monografía mencionada acompañada de documentos inéditos, ha sido reescrita por Sotelo hasta la actualidad (Escobar, 2020). En cuanto a Valente y el flamenco, véase: Escobar (2012b, 2013).

colaboración en el plano textual en la ópera de Sotelo, sin especificar en qué va a consistir su aportación estética:

Cuando me hablabas de la relación entre pintura, poesía y música me estabas recordando una cosa que dijo Giordano Bruno en el siglo XVI. La modernidad empieza con una hoguera, que es en la que arde el cuerpo de Giordano Bruno, exactamente en el año 1600. Bruno ha atraído mucho a los músicos; yo mismo estoy colaborando en una ópera con un músico joven, Mauricio Sotelo. Bruno dijo que la verdadera filosofía es tanto poesía como pintura. La verdadera pintura es tanto música como poesía. La verdadera poesía o música es tanto pintura como cierta divina sabiduría. Esto me parece que plantea de forma muy radical el principio de que toda creación parte de una misma materia<sup>217</sup>.

Años después, ambos artistas habrán de colaborar en un segundo proyecto: el disco-libro *Si después de morir ... In memoriam José Ángel Valente* (2003), con la música de Sotelo y la lectura por parte de Valente de varios poemas que conforman un ciclo unitario adscrito a *Fragmentos de un libro futuro* (2000). Esto es, con el objeto de adentrarnos en el papel que desempeñó Valente en dicha ópera, habremos de tomar en consideración las palabras de Sotelo en el texto prologal del disco. Así, el compositor, en este preliminar fechado en diciembre de 2003<sup>218</sup>, pone de relieve los lazos poético-musicales entre Luigi Nono y Valente que cristalizaron en su proyecto inicial de ópera conjunta sobre la quema de Bruno en la hoguera. Para ello, Sotelo tomó en consideración conceptos gratos al poeta como escucha y memoria, es decir, arte de la memoria a la manera de Bruno y Nono. Incluso llega a manifestar el músico más adelante que de su labor operística nacieron los poemas de Valente "*Tanquam centrum circuli*" y "Campo dei fiori, 1600"<sup>219</sup>, y en lo que

---

<sup>217</sup> "Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente" (Valente, 2008, p. 536).

<sup>218</sup> Sotelo (2003, pp. 9-11).

<sup>219</sup> Cf.: "Fruto del estudio, el trabajo y los bocetos de nuestra ópera nacieron algunos de los poemas recogidos en su último libro [*Fragmentos de un libro futuro*], como el titulado *Tanquam [sic] centrum circuli*, en el que se «describe» el descenso de Bruno *ad inferos* y en cuyo endecasílabo central se halla la clave de nuestro trabajo: «Se oye tan sólo una infinita escucha» –generoso homenaje de José Ángel a mi música–; o el poema *Campo dei fiori, 1600*, que recibí el 24 de febrero de 2000 desde el fax del arquitecto Ramón de Torres." (Sotelo, 2003, p. 10); otros pormenores sobre esta relación profesional aporta Sotelo en una entrevista (Chataigné,

hace a su labor compositiva, *In pace* y *De magia*, obras estrenadas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, estando presente el poeta<sup>220</sup>. Señala también Sotelo, en este contexto interdisciplinar, que, de entre sus obras, la favorita de Valente era *De amore*, inspirada en el tratado homónimo del humanista neoplatónico Marsilio Ficino. Por tanto, la colaboración del escritor en dicha ópera dio como fruto, de entrada, los dos poemas referidos<sup>221</sup>.

Ahora bien, mayor calado ostenta el principio de lo femenino entre la poesía, la música y las artes plásticas en el disco-libro *Si después de morir ... In memoriam José Ángel Valente*, realizado al alimón por ambos artistas, ya fuese en la recitación del poeta antes de su fallecimiento, en concreto durante el mes de abril de 2000, bien como hipotexto literario de la música<sup>222</sup>. Sobre este particular, la selección y lectura por parte de

---

2017, pp. 582-583). Por lo demás, el poeta gallego estaba ya trabajando en la figura de Bruno en 1996, como demuestra un viaje suyo a Italia entre el 8 y el 26 de abril (Valente, 2011, p. 354). En cualquier caso, su interés por el pensamiento del humanista se remonta como mínimo al 11 de mayo de 1961, según deja constancia en su diario a propósito de la “tradición del utopismo materialista” (Valente, 2011, p. 63).

<sup>220</sup> La composición *De magia* (1995) remite, de hecho, al título de un tratado redactado por Bruno en 1590. En sus páginas, el humanista alude tanto a una tipología de *demonios* que poblaban el universo como a la teúrgica o teopéyica, o lo que es lo mismo, una práctica mística relacionada con la escritura del universo como jeroglífico.

<sup>221</sup> Como analizamos detenidamente en la monografía, Valente no había aludido a estos dos poemas de manera específica, sino tan solo a un texto que había preparado para esta ópera: “Recientemente he terminado el texto de una ópera sobre Giordano Bruno que ha compuesto Mauricio Sotelo y que se estrenará en el 2000, año en que se cumple el cuarto centenario de su muerte en la hoguera.” (Fernández Quesada, 2000, p. 145). En cualquier caso, no fue responsabilidad solo de Valente la elaboración integral del libreto de la ópera, puesto que en la ficha técnica de la obra, Sotelo indica que la autoría compartida del texto corresponde a Giordano Bruno y Valente. Incluso en otros lugares relacionados con Bruno y Valente, como en su composición *El rayo de tiniebla* de 2008, el músico ha referido, además de las huellas de estos modelos, la influencia de Fernando de Herrera; para otros pormenores: Escobar (2020).

<sup>222</sup> Dada la extensión que conlleva el objeto de estudio planteado, ofrecemos aquí una sucinta síntesis del mismo, dejando para la monografía el desarrollo integral de la cuestión. Puede verse, en fin, sobre el contenido de este disco el paratexto de presentación a cargo de Emilio Lledó, “A la memoria de un poeta y de un músico en el aire sonoro de Mauricio Sotelo”, si bien resulta igualmente de interés su ensayo sobre el arte de la memoria *El surco del tiempo* (1992) así como “Palabras sobre José Ángel Valente” (Lledó, 1996).

Valente de estos poemas constituyen un ciclo, preludeo a su vez de lo que sería su último poemario en calidad de testamento literario: *Fragmentos de un libro futuro*. Tanto es así que, desde este contexto compositivo, *Si después de morir* ... lo concibió Sotelo como un “monumento sonoro” al poeta desaparecido. Sea como fuere, está ideado el ciclo como una selecta antología poético-musical por parte de Valente, en la que, en un período *de senectute*, memoria vital y memoria futura se dan la mano. Por esta razón, el escritor seleccionó poemas, buena parte centrados en el principio de lo femenino, que resultaron significativos en su trayectoria vital y estética.

En otras palabras, este diseño compositivo explica, en lo que hace a sus principales referentes personales y afectivos, que el cd se inicie con la lectura por parte del escritor de un poema dedicado a su hijo Antonio (“*In pace*”), marcando así el tono élego que va a continuar en el segundo corte gracias a la adaptación musical de este texto por Sotelo. Además, como se ha apuntado, especial importancia habrá de cobrar en el conjunto del ciclo propuesto la presencia de Coral, a quien dedicó el poema “SOS” a modo de séptimo corte del disco.

En cuanto a su visión estética de la literatura y el arte en general, cobran relevancia los textos “Nadie” y “Centro”, tercer y noveno corte, que aluden a conceptos interdisciplinarios esenciales para el poeta. Asimismo, en el corazón mismo del disco se ubica “Elegía: fragmento”, uno de los poemas de fuste elegíaco más conocidos de Valente sobre el tema de la muerte, que entra en diálogo con el inicial “*In pace*” en el ciclo planteado por el poeta. Por su importancia, se incluye la recitación por parte del escritor, así el tema cinco, y la versión para voz y orquesta de Sotelo en el corte octavo. Como interludios instrumentales del compositor se intercalan sendas piezas de 1995: *De magia* y *De amore*, temas cuarto y sexto. Finaliza el disco con un sucinto diálogo verbal entre Valente y Sotelo como acercamiento de la voz de los dos protagonistas, que transmiten al unísono cierto toque de humor por la repetición de una de las tomas de grabación del recitado poético. El disco-libro, en definitiva, se organiza, en cuanto a su estructura interna, de la siguiente forma:

I. Lectura de Valente. *In pace*.

2. *In pace* (1997). Versión musical con la voz de Carmen Linares, la percusión de Christian Dierstein y la electrónica en vivo de Sotelo.
3. Lectura de Valente. *Nadie*.
4. *De magia* (1995), con el trío Accanto (saxofón, percusión y piano).
5. Lectura de Valente. *Elegía: fragmento*.
6. *De amore* (1995). Violonchelo: Yves Savary.
7. Lectura de Valente. *SOS. A Coral*.
8. *Si después de morir ...* (1999-2000). Arcángel, voz; Orquesta de RTVE, dirigida por Antoni Ros Marbà<sup>223</sup>.
9. Lectura de Valente. *Centro*.
10. Diálogo Sotelo - Valente.

Pues bien, en este ciclo poético-musical, palmario interés reviste para el principio de lo femenino el poema “SOS”, con data del 21 de julio de 1993 y que Valente tributó a la pintora Coral, autora por cierto de la portada del disco. Como señala el poeta en su diario, lo redactó “después del infarto y antes de la operación, en la Clínica de Genolier (detestable)”<sup>224</sup>:

A Coral

AL NORTE  
de la línea de sombras  
donde todo hace agua,  
rompientes

---

<sup>223</sup> Hemos tenido la ocasión de conversar con Arcángel sobre esta interpretación con motivo de una actuación conjunta en el Congreso *Investigación y flamenco*, Universidad de Sevilla, 2009 (<https://www.youtube.com/watch?v=448pAFuLFao>). Ofrecemos, además, un análisis de su obra, en diálogo con la de Sotelo, en el *I Ciclo de Otoño CLA. Música y Literatura Clásica – Jazz – Flamenco*, Ateneo de Sevilla, 2015 (<http://tv.us.es/i-ciclo-de-otono-cla-musica-y-literatura-clasica-jazz-flamenco/>).

<sup>224</sup> Son palabras textuales de Valente (2011, pp. 326-327). En la versión definitiva el poeta suprimió “Genolier” del título primigenio, además de fragmentar el verso “donde hace agua, rompientes” en “donde hace agua, / rompientes”. Del mismo modo cambió “se engendra o se deshace,” por la variante última “se engendra o se termina”. Para otras claves estéticas complementarias: Escobar (2019).





dedicada a Coral como idealizada “mujer-alba”, si bien no exenta de deseo sexual, dice así:

[...] Amé a Coral como si no la hubiera tenido nunca. –Fue un fin de semana muy bonito, dijo, ya al lado del tren de regreso. Sí, fue hermoso, hondo, el reencuentro. Su sonrisa, su cuerpo, la proximidad de su boca y de su hálito –de su espíritu, de la calidad humedad de su espíritu–, disuelven los fantasmas. Coral, si alguna vez lees esta página, cuando yo ya no esté, sabe que te quiero<sup>229</sup>.

Esto es, en consonancia con la vertiente sentimental descrita y dada la actividad pictórica de Coral, en “SOS”, nuestro autor abogó por la interrelación de las artes a nivel conceptual en la medida en que el efecto musical, basado en la imagen acústica “rompientes” (v. 4), enfatizaba, a efectos de paisaje sonoro, la descomposición del mar océano (“se deshace [...]”, v. 6). A su vez, el proceso de engendrarse y deshacerse (v. 6) evocaba el pensamiento valentino referido al punto cero o vacío fértil, en entronque con la categoría gestáltica de Fritz Perls<sup>230</sup>, en el que comienza el auténtico proceso de creación matriz. De hecho, esta lectura metadiscursiva, a modo de variaciones sobre la forja de la obra de arte, llega a adquirir pleno sentido en la composición, puesto que el poema está dedicado a una pintora; de ahí que vocablos e imágenes como “Al norte” (v. 1), “[...] línea de sombras” (v. 2), “[...] agua” (v. 3) y “se engendra o se deshace” (v. 6) puedan cobrar razón de ser en el universo compositivo de Coral, sea a nivel espacial (“norte”), figurativo (“línea”), material (“agua”) y creativo, por el hecho de crear y deshacer como un continuo desaprendizaje. A ello cabe añadir la reminiscencia de *In den flüssen Nördlich der Zukunft* de Paul Celan, al que nos referiremos más adelante, en el arranque de la composición de Valente.

Sin embargo, en este contexto de referencias metadiscursivas, prima sobre todo el amor, tan ligado a la mujer, en el sentido de que el poeta ubica su *yo* como voz de la enunciación poética pero desde la perspectiva de un naufrago, de tan dilatada tradición literaria (así, entre las lecturas

---

<sup>229</sup> Ambas anotaciones del poeta sobre Coral pueden leerse en Valente (2011, pp. 302-303).

<sup>230</sup> Perls (2003); para otros pormenores ilustrados con ejemplos de Valente: Peñarrubia (2008).

de Valente se identifican Fernando de Herrera y Góngora). Se explica, por tanto, el título del poema (“SOS”) como petición de ayuda a su amada ante el “naufragio” (v. 7), en el que el poeta se encuentra inmerso en las difíciles circunstancias y avatares de su vida personal, representadas en el poema por los peligros del terrible y destructivo mar océano<sup>231</sup>. El último verso, como *éxplicit*, se resume en una directa expresión lapidaria que expresa el carácter votivo de la composición dirigida a la pareja sentimental: “te amo.” (v. 9). Por último, el calado amoroso del poema, enfatizado por Valente en su recitación, venía preludiado a nivel musical por el corte anterior, *De amore*, de Sotelo. Estamos en este caso ante una composición para violonchelo, evocación del conocido tratado homónimo de abolengo neoplatónico de Marsilio Ficino, que interesó tanto a Sotelo como a Valente.

Es más, la presencia del referente femenino, que Valente vinculaba a la claridad epifánica y la iluminación reveladora por *mímesis* respecto a Zambrano, al margen de la ulterior desavenencia entre ambos, habrá de continuar en el ciclo propuesto por el escritor en el disco. Así se comprueba en el poema “Centro”, fechado el 9 de diciembre de 1994, que constituye el corte noveno del cd:

ALREDEDOR de la hembra solar aún sigue girando oscuro el universo<sup>232</sup>.

Según puede leerse, Valente se valió de la imagen de la “hembra solar” o mujer-sol, erigida como el centro lumínico y terrestre (“solar”) alrededor del cual gira “oscuro” el universo, en cierta medida con resonancias del heliocentrismo herreriano en torno a Luz, Heliadora o Áglae. Por

---

<sup>231</sup> Valente ha manifestado, en ocasiones, la traumática separación de su esposa Pilar Palomo, como refleja *Palais de justice* (Valente, 2014). Sobre este particular, interesantes resultan, además, las anotaciones que dejó escritas en su diario el 7 de abril de 1984 y el 31 de marzo de 1996 con vistas a la composición del poema que nos ocupa (Valente, 2011, pp. 230 y 351). Por tanto, la presencia de Coral en su vida sentimental supuso para el poeta una tabla de salvación, según sus palabras, de ahí la idealización de la amada en el discurso literario entre la realidad y la ficcionalización. Por lo demás, el tema del peregrino de amor que leyese Valente en textos como las *Soledades* de Góngora adquiere aquí otra dimensión más acorde con la estética contemporánea (Valente y Glendinning, 1959).

<sup>232</sup> Valente (2006, p. 557).

tanto, la luz, a modo de epifanía y revelación, viene encarnada por el principio matriz femenino mediante variaciones complementarias a los versos dedicados a Coral, sobre todo a efectos de la macroestructura integral del disco-libro. En lo que a la música se refiere, Valente se decantó por mencionar el ritmo circular (“Alrededor de [...]”) como símbolo de la suma perfección que adquiere el universo en torno al centro femenino, origen, a su vez, de la vida misma.

Con este pensamiento, en fin, el poeta se propuso entroncar con visibles principios de aliento neoplatónico-pitagórico relacionados con la cosmología, en tanto que venía a bosquejar literariamente el camino de perfección espiritual o ascenso neoplatónico hacia la luz o centro femenino frente a la oscuridad como un itinerario místico e iniciático. De otro lado, este texto entraba en diálogo con “Sobre la armonía de los cuerpos celestes” de *Interior con figuras* (1976), así como con obras de Eduardo Chillida, amigo del poeta, referidas a la música del universo en su movimiento circular bajo el revestimiento teórico de la doctrina pitagórico-neoplatónica; es el caso de *Música de las esferas* (1953) y *Redondo alrededor II* (1955). Pues bien, dedicaremos las siguientes páginas a la notoriedad del principio femenino y sus variaciones estéticas en Chillida, Tàpies y Cristina Iglesias, artistas con los que trabajó profesionalmente Valente a partir de un diálogo interdisciplinar. Pasemos a verlo.

#### DE TÀPIES, CHILLIDA Y C. IGLESIAS (CON ECOS DE CELAN): HACIA LA COMPLEMENTARIEDAD INTERDISCIPLINAR DE LOS PRINCIPIOS FEMENINO Y MASCULINO

Sensible a la técnica de variaciones como *leitmotiv* asociado al principio de lo femenino, según hemos puesto de relieve a propósito de *In den flüssen Nördlich der Zukunft* de Paul Celan, Valente había traducido ya como punto de partida conceptual un conocido poema de este poeta rumano judío, *Todesfuge* o “Fuga de muerte”, poniendo énfasis en la reiterada llamada a la muerte a modo de salmodia funesta (“Había tierra en ellos y / cavaban.”). De hecho, en virtud de dicha traducción, Valente llegó a familiarizarse con estas técnicas que imitaban el *ritornello* musical, como estructura de canon cangrejo, potencialmente aplicables al



Ahora bien, en consonancia con esta imaginería de lo femenino a partir de variaciones literarias, como se ha apuntado respecto a Celan, cabe referir especialmente como núcleo medular la influencia de señeros pintores en el universo creativo de Valente. Estos habían formalizado, en efecto, sólidas directrices conceptuales interdisciplinarias, de notable calado interpretativo en cuanto el principio de lo femenino. Se trataba, en concreto, de autoridades relevantes como Tàpies, Kandinsky, Malevich o Piet Mondrian, pasando por Mark George Tobey, José Manuel Broto o Baruj Salinas, creadores todos ellos con visibles puntos de encuentro para con Valente desde el principio de unión entre las artes. Así, al decir del escritor, coinciden Tàpies y Malevich en la concesión de espiritualidad a la materia hasta dotar a la obra de “transparencia” matriz, vinculada a lo femenino, que valoraba el poeta en el proceso *in fieri* de creación artística<sup>236</sup>. En otro texto menciona nuestro autor, en calidad de fundadores de la pintura del siglo XX, a Malevich, Kandinsky y Mondrian con cualidades comunes, aunque también con sus diferencias; así, al primero lo considera nihilista, de Kandinsky enfatiza más bien su vínculo con el espiritualismo de fin de siglo y, por último, de Mondrian pondera su inclinación por la teosofía<sup>237</sup>. En definitiva, a partir de este contexto trazado entre las artes como pórtico de entrada, seguidamente centraremos la atención en las analogías estéticas entre Tàpies y Valente para la cuestión que nos ocupa. Para ello tomaremos como un destacado referente el ensayo “Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente”, de *Elogio del calígrafo* (1972-1999)<sup>238</sup>. Pasemos a su análisis.

Como a Valente, a su amigo Antoni Tàpies le interesó la relación entre la palabra poética y la música como fuente de inspiración para su obra, en la que había de primar, con retórica de seducción de por medio, el

---

<sup>236</sup> “Sobre la unidad simple” (Valente, 2008, p. 501).

<sup>237</sup> Véase: “El arte como vacío. Conversación con Eduardo Chillida” (Valente, 2008, p. 561).

<sup>238</sup> Valente (2008, pp. 535-543). El poeta tuvo relación con la familia Tàpies, según deja ver una anotación de su diario, con data del 11 de junio de 1994, a propósito de la cena de nuestro autor y Coral en casa de Antoni Tàpies y su esposa Teresa en Barcelona (Valente, 2011, p. 335). Por otra parte, de interés es también para acercarnos al universo estético de Tàpies, amigo de Valente hasta el fallecimiento del escritor, el poema de Octavio Paz “Diez líneas para Antoni Tàpies” así como “Valente Tàpies de la misma materia” (Paz, 1995).

principio de lo femenino. Uno de los géneros predilectos para ambos artistas es, en este sentido, el *lied*, con notorio protagonismo de la mujer, en diálogo conceptual con géneros afines como la *chanson de femmes*. De hecho, es conocida, según su testimonio, la influencia en su imaginario estético, a partir de esta tradición entre la voz y la palabra, de un *lied* de Hugo Wolf, inspirado en un poema del autor romántico alemán Eduard Mörike. Además, tanto para Valente como para Tàpies resultaba crucial el proceso de “escucha” y de interpretación de la pieza poético-musical como principio cardinal para la “reflexión” o “meditación”. Valente, por su parte, refrenda la argumentación de Tàpies aduciendo como un detalle erudito las autoridades del griego Simónides de Ceos y el poeta italiano Giovanni Battista Marino, además de evocar la tradición estética china<sup>239</sup>.

Pues bien, desde estos postulados estéticos interdisciplinarios, al igual que en la poesía y la música, en la pintura de Tàpies sobresale, en virtud de la lectura hermenéutica de Valente, el principio místico de la “nada” como inicio del proceso compositivo, según pone de relieve en su conversación y en otros textos como el titulado “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”. A su vez, goza de especial relevancia el hecho de que el artista parta del “espacio vacío” o “en blanco”, el “punto cero” a fin de “vaciar a sí mismo”, con reminiscencias simbólicas femeninas del útero, y poder adentrarse así en su interior. Es decir, en este posicionamiento del poeta o el músico en el “espacio vacío”, como ellos, el pintor anhela acercarse al silencio<sup>240</sup>, equiparado a la “nada” y a la “interiorización de la materia”<sup>241</sup>.

La actitud del artista ante el vacío implica, asimismo, la preferencia por el fragmento frente a la “globalidad”, sea en poesía, música, pintura, escultura o arquitectura, que Valente ejemplificaba en buena medida con la obra de Tàpies<sup>242</sup>. Al tiempo, la “respiración” de la “materia”, que

---

<sup>239</sup> Cf.: “Conversación entre Antoni Tàpies y José Ángel Valente” (Valente, 2008, pp. 535-536).

<sup>240</sup> Así procedían, de hecho, compositores como Anton Webern y Alban Berg.

<sup>241</sup> Valente (2008, p. 538).

<sup>242</sup> Véase: “La escritura y el cuerpo” (Valente, 2008, pp. 1575-1576).

conllevara para nuestro escritor ritmo, movimiento y pneuma, como el hálito vital femenino de la creación en la escritura pneumática del gregoriano, está presente en la estética de Tàpies, como también resulta crucial, en este contexto interdisciplinar, para ambos creadores la retracción aplicada al vacío fértil<sup>243</sup>. De esta suerte, resulta parangonable la influencia conceptual de Tàpies, acorde a su vez con el ensayo “Comunicación sobre el muro” (1969)<sup>244</sup>, por cuadros como el díptico simbólico de una oreja y un zapato en un contexto de retracción, en la génesis de imágenes vinculadas a la “respiración” y el “vacío” femeninos en poemas de Valente<sup>245</sup>. Ello sucede, como vamos a ver en el último apartado, con *Tres lecciones de tinieblas*, que acusa, además del influjo de François Couperin y otros compositores espirituales, las huellas del canto gregoriano gracias a la meditación musical<sup>246</sup>.

Es más, en la composición “Gaal” de *Mandorla*, en diálogo sacro con el imaginario del cáliz de la Última Cena, resulta perceptible la “respiración” vinculada al ritmo, pulso y movimiento del “latido”, es decir, de la vida a partir del principio de lo femenino<sup>247</sup>. Como sucede con el tratamiento de la materia musical, Valente optó por recrear en estos versos la concavidad y el vacío (“lleno”, v. 5), en una paradoja en la que los dos términos antitéticos entran en sostenido equilibrio, y el centro, con

---

<sup>243</sup> En consonancia, una vez más, con los principios conceptuales de la Gestalt: Perls (2003) y Peñarrubia (2008), este último en diálogo intertextual con Valente, como se ha indicado, y otros autores contemporáneos.

<sup>244</sup> Elogia de nuevo este texto el escritor tanto en “Mark Tobey o el enigma límite” como en “Tàpies o la negación negada” (Valente, 2008, pp. 507 y 593). Además, relaciona este ensayo de Tàpies con la filosofía zen y el libro *Les Chemins du zen* (1995) de Suzuki en una anotación de su diario con fecha del 15 de julio de 1990 (Valente, 2011, p. 272).

<sup>245</sup> Valente (2008, p. 540).

<sup>246</sup> Como analizamos en el estudio monográfico a propósito de su fonoteca, Valente escuchó a Couperin en *Trois Leçons de Ténèbres. Deux motets*, dir.: Laurence Boulay, mientras que contó con discos de canto gregoriano; así *Chant gregorien. Paques. La messe. Quelques pièces de l'Office*, Chœurs des Moines de l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, dir.: Dom J. Gajard O.S.B.

<sup>247</sup> Cf.: “Respiración oscura de la vulva. // En su latir latía el pez del légamo / y yo latía en ti.”, vv. 1-3 (Valente, 2006, p. 417).

alusión al origen y al sexo femenino como “mandorla”<sup>248</sup>, por el que el hombre experimenta una fuerte atracción debido a su instinto erótico-sexual. A ello cabe añadir que el símbolo del *graal* remite al proceso gradual de búsqueda del centro, aquí ligado al vacío creador femenino, como tenía lugar en los versos ofrendados a Coral.

Sea como fuere, a modo de cierre del poema, Valente se decantó por la aliteración de sonidos bilabiales y vocálicos ([a], [e], [o]) a la hora de recrear la entrega amorosa de la mujer, equiparada *a lo divino* al símbolo eucarístico del cáliz en el que contiene vino-sangre como una transubstanciación; de ahí la orquestación sonora del último verso, “la vulva, el verbo, el vértigo y el centro.” (v. 7), potenciada mediante el ritmo binario que concluye con una “caída” o *cadenza*:

Respiración oscura de la vulva.  
En su latir latía el pez del légamo  
y yo latía en ti.  
Me respiraste  
en tu vacío lleno 5  
y yo latía en ti y en ti latían  
la vulva, el verbo, el vértigo y el centro<sup>249</sup>.

Ahora bien, el concepto de “respiración” de la escritura asociado a una continuidad de temas o ritmos de calado femenino se erige como piedra angular del texto preliminar con el que se presenta la compilación de ensayos *La piedra y el centro* (1977-1983)<sup>250</sup>, simbolismo vinculado, según Valente, a arquetipos poético-musicales antiguos que refleja, entre otras expresiones artísticas, el flamenco desde referentes femeninos en sus múltiples facetas posibles: madre, compañera, esposa, amante, hija... A propósito también de la influencia de Tàpies en su obra, el poeta alude, en estos fragmentos de su poética, a las conexiones de aliento femenino entre “matriz” y “materia” en virtud de las estéticas de la retracción o de lo neutro, como el vacío o el silencio para manifestar

---

<sup>248</sup> O sea, a la manera referida de Celan.

<sup>249</sup> “La experiencia abisal” (Valente, 2008, p. 748).

<sup>250</sup> “A manera de prólogo” (Valente, 2008, p. 271).



finalmente que una única “materia” es la que sustenta y unifica todas las artes. Valente empleó, de otro lado, el vocablo “meditación” unido a este principio común de las artes, como hace igualmente en el texto prologal y explicativo a *Tres lecciones de tinieblas*, en el que de paso, como veremos, se propuso realzar el imaginario femenino de la “materia-matriz” en aras de aludir a la génesis del poema a partir de la “escucha” de Couperin y del canto gregoriano<sup>251</sup>.

Asimismo, en pleno equilibrio con la influencia de Tàpies en *Tres lecciones de tinieblas*, Valente compuso el poema “Cuerpo volcado / sobre sombra” teniendo en cuenta la contemplación meditativa del cuadro *Escritura sobre cos* del pintor barcelonés expuesto en la Galería Lelong de París<sup>252</sup>. Se trata, en resumidas cuentas, de una écfrasis o descripción explícita (de hecho, el poema presenta el título del cuadro) pero en la que, como en sus composiciones sobre materia musical, se identifican conceptos afines de aliento femenino; así la “forma”, la apertura “hacia su vértice”, la referencia numérica (“Número, / fracción. / Graffito el siete”), los espacios en blanco equiparables a los silencios musicales, la progresión poético-visual o el contraste entre la “luz” (epifanía-revelación) y la oscuridad como fusión de contrarios, o sea, símbolo espiritual de equilibrio temperado, en una estructura compositiva circular<sup>253</sup>. La especial *disposición* visual de los versos en el poema crea, por otra parte, un espacio arquitectónico o paisaje sonoro por las simetrías establecidas entre sus componentes, a la manera de las correlaciones compositivas de Anton Webern o Arnold Schönberg en virtud de la concepción numérica y la diagonalidad; en este caso, Valente se decanta por el siete:

Una tarde de París, hacia 1987, en la Galería Lelong, solo ante un cuadro de Tàpies escribí un poema, que sería así una copia del natural, entendiendo por natural la materia contaminante, multiplicadora, generadora del cuadro mismo. Por eso el poema se llama igual que el cuadro:

---

<sup>251</sup> “Sobre la unidad simple” (Valente, 2008, p. 501).

<sup>252</sup> “Escritura sobre Cos” (Tàpies, 1998, pp. 57-61). Valente, por su parte (2008, p. 1576), se refiere a la influencia que tuvo en él este cuadro en “La escritura y el cuerpo”.

<sup>253</sup> Marcada por la *iunctura* “sobre sombra”, es decir, reflejo de la perfección estética mediante el canon musical cangrejo.

*escriptura sobre cos.* Quisiera cerrar con él este texto, como homenaje cierto y testimonio de una antigua complicidad:

Cuerpo volcado  
sobre sombra.  
Toma forma de sí.  
Se abre  
hacia su vértice.  
Tendido.  
Escribo sobre cuerpo.  
Número,  
fracción.  
Graffito el siete.  
Escribo,  
escribes sobre sombra, sobre cuerpo, donde  
viene la luz a requerirte oscura<sup>254</sup>.

Valente, en efecto, se mostraba bien atento a las aportaciones de Tàpies en exposiciones y diferentes eventos interdisciplinarios. Así lo refleja también en su diario, en abril de 1994, con motivo de la XLV Bienal de Arte de Venecia de 1993, en la que participaron el pintor catalán y la escultora vasca Cristina Iglesias, quien hubo de dejar también su refinada sensibilidad femenina en el resultado artístico final bajo el denominador de poética del silencio. Por lo demás, el texto anotado por Valente versó sobre el territorio y límites estéticos en los que se ubicaba el proceso de composición interdisciplinar por parte de los artistas del silencio, es decir, en el espacio comprendido entre “lo visible” y “lo no visible”, como en la lectura interpretativa que él mismo realizase de *Moisés y Aarón* de Schönberg, donde tenía cabida la música callada<sup>255</sup>. Esta anotación de Valente constituyó, además, el germen del ensayo “Sobre la unidad simple”, que estamos analizando a propósito de Tàpies:

Tal es el lugar. Ahí, precisamente, en ese mismo espacio intersticial, en los intersticios del conocer, está el poema, está la obra de arte, un “clasificable desconocido” o ignorado o esencialmente ignoto, que irrumpe

---

<sup>254</sup> “Sobre la unidad simple” (Valente, 2008, pp. 501-502).

<sup>255</sup> Escobar (2017).

en los lugares intermedios, en los lugares de la mediación, lugares de alto riesgo, donde se trata o entra en pugna abierta con los dioses y con los demonios. Ése es el territorio de la obra: no lo visible ni lo invisible, sino el espacio sutil contiguo a ambos, espacio intersticial donde sitúa a Dios el anónimo inglés de *La nube de la insipiente*. (Cabecera del texto sobre Cristina Iglesias y Tàpies, Bienal, 1993)<sup>256</sup>.

Incluso en otro texto, “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies” de *Material memoria* (1977-1992), Valente se propuso recrear la adición negativa de Kandinsky contextualizándola en la poética del silencio de Tàpies. Es más, se encuentra igualmente presente la poética de la interioridad y del vacío creador desde el principio femenino como estética de la retracción ligada a conceptos como la “nada”, la “materia interiorizada” y la “iluminación”<sup>257</sup>. Concluye, en fin, Valente la argumentación expuesta en el primer fragmento con el segundo en el que identifica su poética como “arte de la composición del silencio”. Como en otras ocasiones, el escritor llega a ponderar la música callada que late en la integridad arquitectónica del poema, esto es, a la manera también de Chillida respecto a San Juan de la Cruz, encontrándose “a la escucha” y “a la espera”:

Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio<sup>258</sup>.

---

<sup>256</sup> Valente (2011, p. 333). El fragmento puede leerse integrado, sin diferencias, en “Sobre la unidad simple” (Valente, 2008, p. 499). Sea como fuere, al igual que en los casos de Tàpies y Chillida, el escritor valora de Iglesias la sonoridad musical de sus formas definida como “[...] inaudible pero –cierto– diálogo o susurro entre dos elementos. [...] un leve, transparente rumor que el ojo sorprende, no el oído; [...] oír de la mirada [...]” (“Sobre la unidad simple”; Valente, 2008, pp. 498-500). Puede leerse también del poeta a propósito de Iglesias: “La obra es el espacio” (Valente, 1993, pp. 76-77). Por último, Iglesias se valió de textos de Valente como fuente de inspiración; así “La hermenéutica y la cortedad del decir” (Autores varios, 1991, pp. 43-49).

<sup>257</sup> Valente (2006, pp. 387-388).

<sup>258</sup> Valente (2006, p. 388).

Ahora bien, al igual que en el caso de Tàpies, en “Tres fragmentos” de *Poemas a Lázaro* (1960), adquiere especial realce el principio femenino en tanto que el canto del gallo, a modo de revelación, cobra visible desarrollo en la composición “Tres fragmentos”, dividida en los textos-variaciones “El gallo”, “Gallo de la veleta” y “Fragmento final”<sup>259</sup>. En el primer fragmento, se describe el canto del gallo al templar su garganta en calidad de primer sonido musical del día (vv. 6-11), aunque más adelante surge como una epifanía la melodía de naturaleza viril al atravesar la “noche hembra”. Además de la metáfora sexual como unión del principio femenino y masculino, resulta de interés el símil establecido entre el canto y la saeta, metáfora bélica y sexual en tanto que refleja cómo se clava el fraseo musical masculino sobre la noche femenina. Repárese que el concepto “saeta” implica, en consonancia con el arma arrojadiza, el canto *a cappella*, como el sonido emitido por el gallo, de naturaleza sacra. Por tanto, Valente consideró este canto un mensaje sonoro emitido en un rito iniciático o ceremonia espiritual de unión entre el principio femenino y el masculino (vv. 14-17).

El segundo fragmento, “Gallo de la veleta”, comienza con el sonido que la veleta en forma de gallo provoca con el contacto del viento (“Lo enciende el viento, / lo desnuda el viento.”, vv. 1-2), motivo que preludia los sonidos tímbricos emitidos gracias a la acción del aire al rozar el metal como hiciese Chillida en su *Porta da música* (1994) para el parque de Bonaval en Santiago de Compostela y con anterioridad en el *Peine del viento* (1977) para la bahía de la Concha en San Sebastián<sup>260</sup>. En este contexto interdisciplinar, se explica, en cualquier caso, que, al igual que este tipo de artefacto sonoro, se erija como un monumento doméstico a modo de reflejo de la “memoria del alma” (“Parece casi un alma, / en memoria del alma / levantado en las torres.”, vv. 5-7)<sup>261</sup>. Sus texturas tímbricas sonoras varían, en fin, dependiendo de la estación del año. Y

---

<sup>259</sup> Valente (2006, pp. 135-137).

<sup>260</sup> En diálogo conceptual, a su vez, con el conocido verso gongorino “peinar el viento, fatigar la selva” del *Polifemo*.

<sup>261</sup> Subtema recuperado, en una estructura circular o de canon cangrejo, según deja ver el último verso de la composición (“en memoria del alma”).

es que, en entronque con el género poético-musical desde la estética barroca de Góngora y Vivaldi hasta el sabor contemporáneo de Piazzolla, la primavera le otorga “mansa herrumbre” (v. 9) mientras que “el invierno se encrespa / en su aguda silueta” (vv. 10-11).

Por último, el “Fragmento final” se inicia con la pregunta retórica del poeta sobre si será posible alguna vez el canto al unísono de los gallos en la tierra madre desnuda (“¿Un día han de cantar en la tierra desnuda?”, v. 1). Pues bien, este canto, preñado de luz solar y solitaria (“cuyo sol solitario”, v. 3), se describe como una epifanía, por lo que su fuerza podrá quemar los despojos terrenos para así facilitar la edificación arquitectónica de un solar verdadero (“¿Proclamarán un día / cuyo sol solitario / alucinadamente / queme nuestros despojos?”, vv. 2-5). Como en otras ocasiones, Valente relacionó el sonido musical del canto con la poética de la oquedad, aquí representada en el vacío femenino del aire que posibilita el sonido metálico de la veleta (“¿Vacío estará el aire”, v. 6). De esta suerte, el canto de los gallos “metálicos y ciegos” (v. 8), desde el plano superior que disfrutan (“y cantarán arriba”, v. 7), resonará al unísono con el disonante modo conceptual de su amigo Chillida.

#### RONDÓ FINAL: EL PRINCIPIO ESENCIAL DE LO FEMENINO EN *TRES LECCIONES DE TINIEBLAS*

En consonancia con la notoriedad referida del principio de lo femenino en Valente, nuestro autor explica, desde esta categoría conceptual, la simbología de las letras hebreas *He* (ה), *Tet* (ט) y *Yod* (י), integradas en las lecciones primera, segunda y tercera de *Tres lecciones de tinieblas* (1980), donde prima especialmente el referente femenino. De hecho, de entrada, como una correspondencia intertextual, habrá de evocar el poeta la figura de Beatriz de la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri<sup>262</sup>.

En efecto, en virtud de este prisma compositivo estético, la primera, que pertenece al tetragrama a Yahvé, o nombre impronunciable de Dios, simboliza la creación en general al tiempo que posee el valor numérico de cinco, contexto en el que se ubican elementos vinculados al sentido

---

<sup>262</sup> “Lectura en el Círculo de Bellas Artes de Madrid” (Valente, 2008, pp. 1597-1598).

musical de la creación y la escritura como el latido, la palpación, el ritmo, el hálito o la respiración, en relación isotópica con la imagen de la “branquia”<sup>263</sup>. La lectura del *tetragrammaton* por Valente habrá de recuperar, en consecuencia, las correspondencias analógicas y numéricas de la cábala a modo de gematría, teniendo en cuenta las cuatro iniciales de Yahveh (YHVH). Por ello, su lectura, basada en la noción estoico-pitagórica del lógos-número como ‘palabra seminal’ o ‘presémica’, no solo entra en diálogo con la poética de Lezama Lima y María Zambrano sino que recupera, desde la tradición literaria barroca, la interpretación estoico-cristiana de Quevedo en sus *Lágrimas de Hieremías castellanas*.

De otra parte, en el fragmento de Valente, las connotaciones sexuales son bien visibles, como sucedía a propósito de Coral y otros textos, si consideramos el principio femenino en donde se gesta la vida, por lo que al latido del pez, o sea símbolo cristiano de un lado, pero también de fecundidad y fálico de otro, le acompaña, en esta cadena de imágenes, la del centro oscuro, húmedo y de fuego (“en lo oscuro el centro es húmedo y de fuego:”), que habrá de desembocar en un tetrácolon de notable importancia en la poética valentiana, marcando, de paso, un ritmo “respiratorio” y “cardíaco” sustentado sobre un doble movimiento de expansión y contracción femenina mediante *bipunctum* (“madre, matriz, materia: stabat matrix:”).

Pues bien, al margen de las similitudes fónico-aliterativas entre estos cuatro conceptos, fruto de la melogenia, cabe destacar que se tratan, en su conjunto, de variaciones musicales sobre el mismo motivo a modo de *Ursatz* referido a la creación desde el principio femenino pero mediante

---

<sup>263</sup> Este motivo de la respiración o inspiración profunda asociada a la branquia para dirigirse hacia el fondo lo recreó Valente en poemas como “Il tuffatore”, de *Mandorla*. El símbolo del título alude, como se sabe, al monumento artístico funerario de la Magna Grecia procedente de Paestum, representado fotográficamente en una postal propiedad del poeta (otra idéntica habría de enviar a María Zambrano, véase *infra*) y que constituye un emblema de la necesidad del ser humano de adentrarse en el saber como fondo abisal (Valente, 2006, p. 424). En su diario, el escritor ofrece la transcripción de este texto con fecha del 9 de abril de 1980 (Valente, 2011, p. 195), si bien con anterioridad, en concreto el 21 de agosto de 1973, transmitía varias claves a Zambrano en una postal remitida desde Paestum y que se conserva en la Fundación homónima sita en Vélez-Málaga.

retracción, vaciamiento y kénosis. Actúa Valente, de hecho, del mismo modo que cuando se había servido del símbolo de la *mandorla* (‘almen-dra’) en el poemario homónimo, entendido como sexo femenino por el espacio vacío y creador, tras ser fecundada por el lógos espermático, es decir, soplo o respiración del Espíritu Santo.

Precisamente por dicho vínculo cenótico entre la matriz (“matrix”) femenina y la madre (“mater”), la *iunctura* “stabat matrix” es resultado de la reescritura del género del *Stabat mater*, con resonancias musicales y espirituales por añadidura, si se tiene en cuenta la última de las meditaciones para la Cuaresma (“*Stabat Mater dolorosa*”) que seguían a las tres lecciones de tinieblas compuestas por Marc-Antoine Charpentier entre 1670 y 1692, escuchadas por Valente en dos discos (*Te Deum. Salve Regina. Tenebrae factae sunt. Nuit. Seniores populi*, dir.: Michel Corboz; y *Music for Port-Royal and First tenebrae Lesson for Holy Wednesday*, dir.: Roger Blanchard)<sup>264</sup>; o lo que es lo mismo, en la explicación metapoética a la letra hebrea *Bet*, como resultado tiene lugar la “palabra matriz”, “palabra inicial o antepalabra” en calidad de lógos espermático o palabra seminal, lo que recuerda el vocablo “matrix”, en diálogo con “matriz” y “mater” de *Tres lecciones* por la raíz indoeuropea *matr-* asociada al principio de lo femenino<sup>265</sup>.

Sea como fuere, por esta deuda respecto a la meditación “Stabat Mater dolorosa” de Charpentier, resulta interesante destacar, en este contexto conceptual, el revelador significado musical que el tecnicismo “matriz” (“matrix”) adquirió en la poética valentiana, en diálogo con el de “principio iniciador”, al estar vinculado con otros como “materia mater”, “memoria” o “material”. Así se percibe no solo en *Tres lecciones*, marco poemático en el que cobran especial fuerza el canto melismático y la vibración acusmática<sup>266</sup>, sino también en ensayos de Valente como

---

<sup>264</sup> A estos archivos fonográficos de Valente y otros que influyeron en *Tres lecciones* les dedicamos un capítulo en el estudio monográfico referido.

<sup>265</sup> El escritor alude, en efecto, al lógos espermático como símbolo trascendente del soplo y hálito del Espíritu Santo en “Sobre la operación de las palabras sustanciales” (Valente, 2008, pp. 310-302).

<sup>266</sup> Escobar (2012c).

“Sobre la unidad simple”, de *Elogio del calígrafo*<sup>267</sup>, y su “Lectura en Tenerife”<sup>268</sup>.

A propósito de este último texto, pueden comprobarse, en concreto, los lazos estéticos que trazó Valente entre el “límite extremo” en el que se ubicaba el canto melogénico y la poética de la interioridad, concebida como “movimiento primario” o *Ursatz*, tan presente en *Tres lecciones*. Es en este “límite extremo” precisamente donde tienen lugar el “despertar”, la “aurora” y la epifanía asociados al concepto femenino de “matriz” como “hueco, vaina, vacío”, según recuerda Valente, en diálogo con Zambrano y Lezama Lima, en *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*<sup>269</sup>. Una vez más, nuestro escritor asoció, en fin, el simbolismo de la mujer y lo femenino al “despertar”, tanto por la facultad creadora que atesoraba mediante la retracción, es decir el vacío creador, como por su naturaleza lumínica, “claridad” y aura<sup>270</sup>, en una reescritura del recurso neoplatónico, según se comprueba en poetas de la tradición española áurea como Fernando de Herrera.

Por último, las analogías conceptuales y simbólicas entre “mater” y “materia”, a modo de resonancias fónicas, llegan a adquirir un mayor alcance en Valente por la sinestesia multidireccional y la conjugación de texturas procedentes de diferentes disciplinas, aunque hermanadas en virtud de estos tecnicismos, como hemos analizado en el apartado precedente. Lo ejemplifica Valente poco después de su publicación de *Tres lecciones*, en una nota de su diario con fecha de febrero de 1981 a propósito de su lectura estética, en calidad de écfrasis interdisciplinar, de *Materia (Ritratto della madre)* del artista italiano futurista Umberto Boccioni. De esta manera recuerda cómo el mismo motivo de la madre es objeto de distintas variaciones en diferentes materias (pintura, escultura, etc.) y

---

<sup>267</sup> El escritor consideró este título para su libro de ensayos en febrero de 1995, según dejó anotado en su diario (Valente, 2011, p. 339). En cuanto a “Sobre la unidad simple”, el poeta lo publicó en *El País* el 14 de junio de 1993, p. 15.

<sup>268</sup> Valente (1989).

<sup>269</sup> Valente (1991, pp. 63-64).

<sup>270</sup> En cuanto a la “claridad” trascendente de la mujer alentada por la fuerza del amor se trata de un motivo filosófico recurrente, una vez más, en María Zambrano (1989, pp. 79 ss.).



materiales (cerámica, hierro ...) a partir de un movimiento primigenio femenino, como sucede en *Tres lecciones*. De hecho, el tema se sustenta, a su entender, sobre la “perennidad de la generación”, grato a los poemas de aliento musical de Valente, sobre todo el que ahora nos ocupa. Por lo demás, como en el caso de este poemario, la obra de Boccioni trataba de evocar el movimiento y la vibración acusmática en el espacio mediante la sinestesia a partir de distintas texturas. Dice así el texto de Valente a propósito de la “Mater-Materia”:

Umberto Boccioni (1882-1916). En el contexto del futurismo italiano. *Materia (Ritratto della madre)*. El tema es la perennidad de la generación. El mismo tema –la Mater-Materia– desarrollado en su escultura, con disonante inserción de materiales (hierro, cerámica, cabellos)<sup>271</sup>.

Por otra parte, en lo que hace al fragmento *He*, inserto en la primera lección, se hace patente el recuerdo de “lo visible” y “lo no visible” que Valente asociaba “a la mirada de Orfeo vuelta hacia lo invisible”, en su búsqueda de Eurídice, motivadora, en fin, del canto, y en entronque con la tradición órfico-pitagórica descrita al calor y aliento de Lezama Lima y Zambrano<sup>272</sup>. A su vez, dicho motivo lo ponía en relación el poeta ourensano con la “materia”, que llega a hacerse “transparente”, y la “memoria” del origen primigenio evocado mediante ritmos ancestrales o *Urrhythmus*, en clave de poética musical<sup>273</sup>.

Siguiendo esta interpretación, *Tet* pertenece también al universo de lo femenino pero a partir del valor numérico nueve, sobresaliendo la convergencia de lo disperso o fragmentario hacia el principio de unidad gracias a la hematopoiética o transubstanciación del verbo poético en sangre, respiración y materia trascendente (“La sangre se hace centro y lo disperso convergencia:”), como defendían tanto Valente como Lezama

---

<sup>271</sup> Valente (2011, p. 208).

<sup>272</sup> Lo recuerda el escritor en su diario a propósito de la mirada de Orfeo y la “visibilidad de lo invisible” (Valente, 2011, p. 132).

<sup>273</sup> Valente (2006, p. 398). Asimismo, se refiere a ello el escritor en una anotación de su diario con data del 4 de abril de 1976, tras un apunte a la espiritualidad trascendente de Miguel de Molinos (Valente, 2011, p. 169).

Lima<sup>274</sup>. Se trata, de hecho, de una resonancia motívica del fragmento *Alef* por la inserción del *lógos* en la sangre ( “[...] el alef oblicuo entra como intacto relámpago en la sangre”). Tanto es así que el trazo oblicuo del grafema *Alef*, recreado por el pintor Baruj Salinas, servirá a Valente como un recurso pictórico en este proceso de hematopoiética creadora parangonada a un fugaz relámpago, con ecos a su vez de *Génesis*, II, 7, por el soplo de vida que Dios otorga al ser humano, antes inerte. De modo análogo, dicha fertilidad de la palabra seminal se hace posible gracias a la noción de un centro rector, asociado a la concavidad sexual de la mujer (“el centro de lo cóncavo”) como poética de la oquedad y principio creador a partir del vacío o *tsimtsum*. En cualquier caso, este acto de creación y vida que se extingue para volver a crear desde un punto cero explica, en definitiva, el simbolismo de la muerte a partir del nacimiento, con reminiscencias acusmáticas y quevedianas al tiempo: “engéndrame de nuevo: hazme morir de un nuevo nacimiento.”<sup>275</sup>.

En resumidas cuentas, el principio de lo femenino resulta crucial tanto en la trayectoria sentimental de Valente, así lo refleja a propósito del amor y su representación estética e idealizada de Coral como mujer-alba<sup>276</sup>, con implicaciones pictóricas, como en su poética, desde sus primeros libros como *Poemas a Lázaro* hasta su testamento literario *Fragmentos de un libro futuro*, con especial calado en sus obras cardinales, esto es, *Mandorla*, *La piedra y el centro* y sobre todo *Tres lecciones de tinieblas*. De hecho, en consonancia con Zambrano y Lezama Lima y con traducciones de Celan al fondo, viene a constituir la piedra angular de su creación y diálogo moduladorio entre las artes, así la música de Sotelo, la pintura de Tàpies, la escultura musical de Chillida o los espacios arquitectónicos de Cristina Iglesias, artistas con los que colaboró

---

<sup>274</sup> Puede verse para la hematopoiética y el *lógos* espermiático el ensayo “Sobre la operación de las palabras sustanciales” de nuestro autor en el que toma como referente al poeta cubano (Valente, 2008, pp. 300-307).

<sup>275</sup> El fragmento pone de relieve este pensamiento destacando, de paso, propiedades geométricas visuales como el vuelo “redondo” de las aves, el “centro” y “lo cóncavo” (Valente, 2006, p. 400).

<sup>276</sup> Dejamos para la monografía otras recreaciones estéticas con tonalidad femenina por parte de Valente, como la dedicada a Lucila Valente.

nuestro autor, hasta las huellas del gregoriano, el género de las tinieblas y el *Stabat mater*.

Por lo general, Valente vinculó el principio de lo femenino, entroncando en el imaginario colectivo con el papel decisivo de la mujer en el Mediterráneo<sup>277</sup>, a la poética de la retracción o vaciamiento, expresada incluso mediante el *bipunctum* en *Tres lecciones*, la claridad, lo neutro y la oquedad, esencial en el punto cero para la verdadera creatividad interdisciplinar. De esta manera, nuestro poeta contrapone y complementa, mediante símbolos definidos, los principios femenino y masculino; así, la luna en diálogo con el latido del pez fálico, el canto viril del gallo y la saeta, el útero o concavidad del sexo femenino con expansiones léxico-semánticas como entraña, vulva, cántaro, centro oscuro, húmedo, de fuego o de lo cóncavo hasta culminar con otros notables referentes valentianos identificables en sus más significativos poemarios a modo de *work in progress*, a saber: mandorla, graal, materia-matriz como hueco, vaina y vacío, madre, mater o *stabat matrix*, hembra solar o mujer-sol, noche hembra, virgen o hija del rey, piedra, respiración o hálito vital femenino. En fin, estos principios femeninos, en unión amorosa con los masculinos como umbral de vida y creación, acabarán encontrando en el fulgor estético de Valente la convergencia epifánica hacia el despertar y la unidad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Autores varios (1991). *Cristina Iglesias*. Berna: Kunsthalle Bern.

Chataigné, Ismael (2017). *Fronteras entre literatura y música en la obra de José Manuel Caballero Bonald*. Tesis Doctoral dirigida por F. J. Escobar y J. F. Carcelen. Sevilla: Universidad.

Escobar, F. J. (2012a). Pervivencia de *Wozzeck*, de Alban Berg en “Invención sobre un *perpetuum mobile*”, de Valente (con Celaya y Leopoldo M.<sup>a</sup> Panero como telón de fondo). *Il Confronto letterario*, 57.1, 101-134.

---

<sup>277</sup> Como analizamos en el estudio monográfico, Valente conservó postales con imágenes femeninas de la Antigüedad.

- \_\_\_\_\_ (2012b). Sobre Valente y lo jondo: notas de poética. *Studi Ispanici*, 37, 293-315.
- \_\_\_\_\_ (2012c). *Tres lecciones de tinieblas*, de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas. *Enthymema*, 6, 118-191.
- \_\_\_\_\_ (2013). “Poesía y canción: El río sumergido” de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes. *Demófilo*, 45, 11-40.
- \_\_\_\_\_ (2017). Valente interpreta a Schönberg: metamorfosis y avatares de un mito para una ópera de personaje. *Degrés*, 169-170, 1-19.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Y llevarte dormida a un jardín de coral*: Representación de lo femenino, violencia y compromiso social en Valente (con redoble ritual de tambor afrocubano), *Revista de Estudios de género La Ventana*, 49, 45-75.
- \_\_\_\_\_ (2020). Valente en clave musical de Sotelo: Fragmentos inéditos para la ópera *Bruno o el Teatro de la Memoria* (con ecos de Morente), *Cultura, lenguaje y representación*, 24, 25-34.
- Fernández Quesada, N., ed. (2000). *Anatomía de la palabra*. Valencia: Pre-textos.
- Lledó, E. (1992). *El surco del tiempo*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (1996). Palabras sobre José Ángel Valente. *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza, 75-83.
- Paz, O. (1995, 27 de octubre). Valente Tàpies de la misma materia. *ABC Cultural. Número extraordinario*.
- Perls, F. S. (2003). *El enfoque Gestalt: testimonios de terapia*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos.
- Peñarrubia, F. (2008). *Terapia Gestalt: la vía del vacío fértil*; pról. Claudio Naranjo. Madrid: Alianza.
- Sotelo, M. (2003). *Si después de morir ... In memoriam José Ángel Valente*. Madrid: Círculo de Lectores.
- Suzuki, D. T. (1995). *Les Chemins du zen*. París: Albin Michel.

- Tàpies, A. (1998). *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica.
- Valente, J. Á. (1989). *Lectura en Tenerife*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez y Pelayo.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets.
- \_\_\_\_\_ (1993). La obra es el espacio. *Cristina Iglesias. XLV Bienal de Venecia. Pabellón de España*. Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 76-77.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Obra completa. I. Poesía y prosa*. Ed. A. Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Obras completas II. Ensayos*. Ed. A. Sánchez Robayna; introd. C. Rodríguez Fer. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Diario anónimo (1959-2000)*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- \_\_\_\_\_ (2014). *Palais de justice*. Ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- Valente, J. Á. y Glendinning, N. (1959). Una copia desconocida de las *Soledades* de Góngora. *Bulletin of Hispanic studies*, 36.1, 1-15.
- Zambrano, M. (1973). *El hombre y lo divino*. México: Breviarios del Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (1986). *De la aurora*. Madrid: Turner.
- \_\_\_\_\_ (1989). *Notas de un método*. Madrid: Mondadori.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Filosofía y poesía*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.