

## ANÁLISIS DE LA ESTRUCTURA DE *EL FULGOR* DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

JUAN ARROYO MARTÍN  
Universidad Autónoma de Madrid

Recepción: 01 de marzo de 2022 / Aceptación: 01 de abril de 2022

**Resumen:** Este trabajo pretende establecer la estructura de *El fulgor* (1984), del poeta José Ángel Valente. Se abordan diferentes cuestiones teóricas recurrentes en la obra de Valente, tanto ensayística como poética. Estos conceptos determinan la composición y el desarrollo de la obra, concebida como un único poema dividido en fragmentos. Los fragmentos, originados a partir de una unidad inicial, se encaminan hacia su recuperación, mediante un viaje donde convergen movimientos de destrucción y creación, marcado por la memoria de la voz lírica y de su cuerpo y por la inmersión en la materia poética.

**Palabras clave:** José Ángel Valente, *El fulgor*, fragmento, descenso a la nada, ejes vertical y horizontal.

**Abstract:** This essay aims to establish the structure of *El fulgor* (1984), by the poet José Ángel Valente. It deals with different theoretical questions recurrent on Valente's work, both essayistic and poetic. These concepts determine the composition and the development of the work, created as a single poem and divided into fragments. The fragments, which came out of an initial unity, are oriented towards the recovering of that unity through a journey where movements of destruction and creation converge. Finally, that journey is marked by the lyric voice's memory and his body and by the immersion in the poetic matter.

**Keywords:** José Ángel Valente, *El fulgor*, fragment, descent towards nothingness, vertical and horizontal axes.

## Introducción

El objetivo de este trabajo es analizar la estructura de *El fulgor* (1984), del poeta José Ángel Valente. Desde la perspectiva del presente estudio, la posibilidad de interpretar el libro, tal como declaró su autor, a modo de «poema en treinta y seis variaciones» (Arancibia, 2018: 99), permite concebir las composiciones como fragmentos de una unidad originaria que trascienden la escritura de *El fulgor*. Solo a partir del poema en su totalidad, junto al uso de la fragmentariedad y del silencio, puede atisbarse dicha unidad. El análisis de la estructura se constituye, pues, como un método adecuado para esclarecer el planteamiento poético del que parte cada fragmento, cuya aplicación durante el transcurso del poema, al mismo tiempo que este se desarrolla, provoca la consecución final de la obra.

A causa de la complejidad que entrañan ciertos pasajes de *El fulgor*, el trabajo trata varias cuestiones teóricas, en relación con la poesía de Valente, que resultan relevantes para la prosecución del libro. Sin embargo, por razones de espacio, nos limitaremos a llevar a cabo una sucinta explicación de tales conceptos, pretendiendo primar la claridad antes que la extensión. Asimismo, tampoco aportaremos un análisis minucioso de los fragmentos. La explicación de las composiciones está orientada a facilitar la comprensión de la estructura, que es el objetivo principal.

Por otra parte, pese a que parece conveniente exponer la teoría a la par que se observa su manifestación en el libro, resulta necesario abordar primeramente el pensamiento poético valentiano. Debido a la unidad y comunicación entre los fragmentos que integran el poema, estudiar *El fulgor* antes que la teoría poética que lo articula podría producir un análisis parcial e incompleto. No obstante, ejemplificaremos los conceptos teóricos con fragmentos de diversos poemarios, entre ellos *El fulgor*. Dividimos el cuerpo del trabajo en cuatro secciones, cada una enfocada, *grosso modo*, en los sucesos más destacables de los movimientos que, como veremos, configuran el poema. Así, la primera parte versa sobre la unión del cuerpo y el espíritu y la destrucción de la palabra instrumental; en segundo lugar, se plantean cuestiones sobre el concepto del eros y la ruptura de los límites de la individualidad; posteriormente, en el tercer apartado, se delinean aspectos relativos al sacrificio del *yo* por el otro y, finalmente, se analiza *El fulgor*, cuya estructura se representa gráficamente en el apéndice.

Por último, cabe mencionar que empleamos, sobre todo, los ensayos poéticos de Valente para ilustrar las cuestiones teóricas del trabajo. Respecto a la citación de estos textos, me ciño al procedimiento utilizado en buena parte de los estudios consultados sobre Valente. A la poesía, agrupada en *Poesía completa* (2019), le corresponde la abreviatura I, mientras que a los ensayos, en *Obras completas II* (2008), se les asigna la abreviatura II. Para no entorpecer la lectura, no aportamos las referencias bibliográficas de los textos de *El fulgor* (I, 439-459), que se recogen bajo esta cita.

## 1. El cuerpo y la palabra

*El fulgor* es un único poema, dividido en treinta y seis fragmentos, en el que se presenta «la abolición de la distinción entre cuerpo y espíritu» (Alameda, 2018: 118). Desde el comienzo, el cuerpo desempeña un papel fundamental en el libro, constituyéndose como el interlocutor a quien se dirige la voz poética. Antes de abordar cuestiones como la definición de fragmento o la estructura de la obra, detengámonos en varios conceptos que atañen tanto al cuerpo como a la palabra poética valentiana. Como puede leerse en el fragmento número vi de *El fulgor*: «Se hizo / el cuerpo la palabra / y no lo conocieron». Asimismo, en el xxvi: «Con las manos se forman las palabras, / con las manos y en su concavidad / se forman corporales las palabras». El cuerpo y la palabra comparten características semejantes, siendo, en suma, la misma entidad dentro del poema. Existe, en la obra de José Ángel Valente, un principio que aúna ambas realidades. En palabras de Cuesta Abad: «Para Valente solo la forma produce lo informe porque solo lo informe produce la forma» (2017: 63). Para poder comprender la estructura del libro, primero debemos matizar, brevemente, esta proposición.

En la tradición mística, de la que Valente está muy influenciado, el encuentro con Dios no se produce mediante apariciones, sino que lo divino o sagrado es albergado en el interior del propio individuo. Para ello, el místico debe someterse a un proceso que le permita contener dicha sacralidad. De igual forma, la palabra, en el pensamiento poético de Valente, ha de ser capaz de abarcar el significado que, sin embargo, trasciende todo signo. Ya sea a modo de espíritu, sacralidad o significado, estos elementos se resuelven como lo «informe», lo cual, para materializarse, precisa de la forma. Con el fin de aproximarnos a esta teoría poética, observemos cómo se desarrolla la corporalidad en la obra valentiana.

En el fragmento del *Traitées et sermons* citado por Valente en «Ensayo sobre Miguel de Molinos» (II), el Maestro Eckhart formula: «Sal totalmente de ti por amor de Dios, y Dios saldrá totalmente de sí por amor de ti. Y lo que después de ambas salidas queda es la *unidad simple*» (320). La unión con lo sagrado, pues, precisa del éxtasis, que es «una salida, un salirse o sobresalirse del alma» (II, 320) de sí mismo. Únicamente en el vacío y su oscuridad —en la ausencia del alma—, puede producirse la iluminación y la unión espiritual, que acaba siendo, necesariamente, unión corpórea, ya que «no hay experiencia espiritual sin la complicidad de lo corpóreo. En la plenitud del estado unitivo, cuerpo y espíritu han abolido toda relación dual para sumirse en la *unidad simple*» (II, 284). Solo el cuerpo deshabitado puede percibir la experiencia divina. Esta, a su vez, busca incesantemente la encarnación. La palabra poética, al igual que el cuerpo, debe sufrir un proceso de vaciamiento similar si pretende colmarse de significado. Denominaremos a dicho sentido, en oposición a las significaciones y los usos instrumentales del idioma,

como *antepalabra*: la palabra que «nos remite al origen, al arkhé, al limo o materia original» (II, 302).

El cuerpo debe abandonar el espíritu si aspira a reencontrarse con lo sagrado, que es materia engendradora. La palabra, de la misma forma, tiene «que desinstrumentalizar el lenguaje para hacerlo lugar de la manifestación» (II, 302). Solo en la ausencia de significado, la palabra puede llegar a ser palabra poética o antepalabra, que es anterior al idioma y «que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse» (II, 302). El poema aspira a abarcar el significado originario, que no puede ser poseído por la palabra, puesto que aún no cuenta con forma. Lo informe, a su vez, anhela encarnarse en el signo. Nos hallamos, introduciendo uno de los temas del siguiente apartado, ante la dificultad de expresar lo inefable o «las palabras / que no podíamos decir», como finaliza el fragmento XXVI de *El fulgor*.

## 2. El descenso a la nada

La sección anterior ha terminado con una mención a lo inefable. Aunque Valente dedicó a este concepto varios ensayos a lo largo de su obra, en el presente trabajo lo reduciremos a la imposibilidad de formular una experiencia que, a grandes rasgos, consiste en un proceso de unión. Respecto a la unidad mística, señala Valente:

En los estadios superiores de su experiencia, el místico arrastra toda la potencialidad unitiva del eros. De ahí que la unión con lo divino y la unión amorosa corpórea no tengan en rigor expresión distinta [...]: la expresión de ambas experiencias se hace indivisible, como ambas experiencias son experiencias de inmersión en la sola unidad (II, 291).

Concluye, más adelante: «El eros es, sobre todo en determinados contextos, lo sagrado» (295). La forma y lo informe se buscan para alcanzar la «sola unidad». Marlena Krupa ha comentado que *El fulgor* puede interpretarse «siguiendo tres líneas temáticas: una del amor humano, otra metapoética y la tercera, ontológica» (2016: 612). Cualquiera de estas perspectivas desemboca en la unión con el otro (aquella entidad ajena al propio sujeto). Representado como el cuerpo que rebasa sus límites y se junta con otro individuo, formando un continuo; como las palabras del poema que, manifestada la antepalabra, «arden un breve instante y, luego de incendiarnos, se volatilizan» (Goytisoló, 2009: 53); o como el sujeto que pretende revivir las experiencias pasadas; en los tres casos nos encontramos ante la necesidad previa de haber descendido al origen para alcanzar la unión. En adelante, a este proceso, patente durante todo *El fulgor*, lo designaremos como dinámica de retracción y expansión. Por otra parte, siguiendo los pasos del apartado anterior, nos centraremos en la teoría corpórea y ontológica para, comprendidas las bases

del movimiento de retracción y expansión, observar cómo se desarrolla en la palabra poética y, concretamente, en *El fulgor*.

El eros, en cuanto deseo de integración con el otro, obliga al cuerpo y a la palabra a vaciarse y regresar a la nada —cuando todavía no eran tales—, para volver a engendrarse, pues este hecho conforma un instante de unión. En la tradición mística, el descenso a la nada, que supone una destrucción del propio individuo, se representa con la inmersión en las aguas y en la noche. Para Valente, estos elementos entrañan un significado similar. Así, «descender a la noche es descender a las aguas: se trata en ambos casos de la experiencia del fondo, de la inmersión abisal, que es gestación de un nuevo alumbramiento» (II, 310-311). Queda reflejado, con extrema tensión, en el breve poema «Ícaro», de *Mandorla*, donde se revela que «caer fue solo / la ascensión a lo hondo» (I, 422). Este «nuevo alumbramiento» será más potente cuanto más radical sea la destrucción previa. Sin pretender adelantar la estructura del libro, cabe mencionar que nos toparemos con la concatenación de varias fases de descenso a la nada y alumbramiento, hasta dar finalmente con el advenimiento del fulgor, que es «el rayo oscuro, la aparición o desaparición del cuerpo o del poema en los bordes extremos de la luz» (II, 461).

El lector quizá se haya preguntado, llegados a este punto, por el matiz aparentemente negativo que ostenta la destrucción<sup>1</sup>. Apunta Valente, en un ensayo de *La piedra y el centro*:

El extático, el hombre de la radical salida de la noche oscura, es, una vez que la iluminación y la unión se cumplen, el hombre del retorno radical [...]. «Porque el hombre debe [...] contemplar a Dios y volver» (II, 326).

La unión con el otro, en tanto que es trascendencia de los límites de la propia individualidad, no puede sustentarse eternamente. Asevera el poeta, en el mismo trabajo: «En último término, el deseo de posesión es para Juan de la Cruz la negación del ser» (II, 323), e, indudablemente, también para el pensamiento de nuestro autor. El hecho de pretender poseer el estado de unión ocasiona, a fin de cuentas, su corrupción. Es, pues, un acto contrario al eros.

En lo referido a la individualidad, esta se configura alrededor de aquello que lo define. Como formula Arturo Leyte, en una cita extraída de un pasaje del «Testamento de John Donne» (Jiménez Heffernan, 2010): «Una cosa son sus propiedades —entendidas como características— y nada más. Ahí parece agotarse su ser y por eso hablamos simplemente de un ente» (340). Las propiedades de dicho ente moldean la percepción de una identidad exacta y propia, que trata de describirlo

---

<sup>1</sup> Aunque en este trabajo no contamos con espacio suficiente como para analizar la influencia del taoísmo en la obra de Valente, de acuerdo al «principio taoísta de la Gran Nada Primordial, que antecede a todos los seres individuales» (II, 754), existe una «nada positiva, que correspondería a la [...] vacuidad o vacío o nada absoluta» (II, 754), estrechamente ligada al concepto de creación.

(clasificarlo). Sin embargo, resulta inútil, ya que la identidad (concepto específicamente social) es incapaz de aportar una definición de un ser en continuo cambio.

Se resume en que los límites de la individualidad, sus propiedades o características, separan al *yo* del resto de los individuos. Dichas propiedades se adquieren paulatinamente durante el desarrollo del sujeto (como el significado instrumental de la palabra, al que aludíamos anteriormente). De esta manera, si nos referimos a un proceso gradual y extendido en el tiempo, el regreso a estadios anteriores supone un rechazo de tales propiedades y los límites que establecen. Solo en su supresión se alcanza la unidad y, por tanto, la superación de la soledad del individuo. La fractura de tales límites, en líneas generales, únicamente puede realizarse tornando al punto anterior a su instauración, es decir, retrocediendo al comienzo o a la nada: el estado en el que aún no se es<sup>2</sup>. Ejemplo de ello es el propio libro de *El fulgor*, donde hallamos múltiples fragmentos que sugieren esta ruptura: «salta / los fuertes y fronteras, este / cuerpo mío» (xiv), «nocturno entraste [...], / para llevarla / en tus desnudos brazos a la raya / del sol» (xxviii), etc.

La palabra poética, del mismo modo, debe quebrar el significado instrumental y retornar al origen, que es el silencio —«el espacio prelógico de la poesía» (Mas, 1986: 62)—, para alumbrar la antepalabra: «destrucción del sentido, apertura infinita de la palabra» (ii, 310). En *Al dios del lugar* se lee: «Borrarse. // Solo en la ausencia de todo signo / se posa el dios» (i, 464).

En relación con la eliminación de los límites, debemos aducir un fragmento del poema «Espacio», en *Mandorla*:

La longitud enorme del camino que la mano habrá de recorrer hasta alcanzar el punto en donde, posada ya en el tacto, aguarda la mirada. No media el tiempo sino la interminable duración del deseo entre la palma y el suave descenso de tu vientre. Antecesión o sucesión. Yo estoy llegando a ti y aún no toco tu borde, en el que ya se abraza la memoria (i, 411).

Tal como se observa, cualquier experiencia del otro acarrea una necesaria separación y, a causa de esto, la incapacidad de mantener su duración. La palabra tampoco puede dilatar la unidad: el surgimiento de la antepalabra conlleva su inmediata desaparición. Lo inefable, concepto al que aludíamos al inicio del apartado, implica la imposibilidad de expresar una vivencia si no es como recuerdo de esta. La nada, el *no ser* al que nos referimos, comporta no solo una anulación del individuo, sino también el regreso a un antiguo estado de unión. El momento al que debe retornar la palabra, incesantemente, es al recuerdo de la vivencia, la cual se

---

<sup>2</sup> Siguiendo la estela de Heidegger, Valente afirma que «la nada —desde el punto de vista ontológico, no lógico— implica el ser» (ii, 752), entendido este como el *no ser* que mencionamos o el ser verdadero (contrario al ente), perteneciente a un estado anterior al establecimiento de los límites individuales.

trata de recrear, por unos instantes, en el poema. En este sentido, la composición «Espacio» versa sobre el continuo descenso en la noche del deseo, hasta el fondo, mientras se van sucediendo breves alumbramientos. Movimiento, pues, de retracción y expansión o «de ausencias y presencias, que es la dinámica del deseo infinito» (Peinado Elliot, 2003a: 507), y que se repite en *El fulgor* durante el viaje por encontrar, finalmente, la unión. Antes de retomar el concepto de la destrucción de los límites y, por consiguiente, la supresión del *yo* individual en pos del otro (que relegamos al siguiente apartado), caractericemos sucintamente el origen al que regresa la palabra poética.

Marcos Canteli ha afirmado que la antepalabra «es el luto reseco de la ceniza» (2010: 24) o el resto de la llama, símbolo de la unión. Reparemos en el poema «Serán ceniza», de *A modo de esperanza*: «tiento cuanto amo, / lo levanto hacia el cielo / y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza» (I, 69)<sup>3</sup>. Alzar la ceniza con el fin de que lo consumido vuelva a arder. La palabra bucea hacia los vestigios de sí misma, ya que, recordemos, es lo informe —la experiencia pasada— lo que impulsa la creación del signo. No obstante, lo que queda solo pervive como recuerdo. Así, Cuesta Abad afirma que la palabra poética «es *el resto de una palabra en memoria de un resto*» (2017: 44). En palabras del propio Valente: «el poema conlleva la restauración plenaria o múltiple de la experiencia en un acto de rememoración o de memoria» (II: 82).

Debe subrayarse, con el fin de no suscitar dudas, que la palabra poética, en cuanto «restauración plenaria o múltiple de la experiencia», no solo trata de proclamar la recomposición de la unidad perdida, sino que pretende constituirse, en su destrucción, como la misma unidad de la que parte. El poema expresa, en el fondo, su propio ser. Debido a esto, nos resultará útil detenernos en explicar la forma poética que Valente emplea en *El fulgor*: el fragmento. Comencemos aduciendo una breve descripción:

Existe una unidad originaria (el objeto) sobre la cual se aplica una fuerza de ruptura (la fragmentación), cuyo resultado es una serie de nuevos objetos (los fragmentos), que mantienen con la unidad inicial una relación de tipo genético (Pradel, 2018: 29).

Si la existencia de un fragmento requiere una unidad originaria, el término fragmento bien podría aplicarse, en primera instancia, a la palabra poética valentiana. Lo cierto es que, según lo expuesto hasta ahora, todo poema presenta, en mayor o menor medida, cierta condición de fragmentariedad. ¿Qué nos mueve, entonces,

---

<sup>3</sup> Recuerda al poema de Quevedo «Amor constante más allá de la muerte», al que se alude mediante la utilización de la intertextualidad: «Venas que humor a tanto fuego han dado, / medulas que han gloriosamente ardido, / su cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, más tendrá sentido; / polvo serán, mas polvo enamorado» (1982: 255-256).

a señalar *El fulgor* como un poema específicamente fragmentario? La respuesta subyace en la importancia que Valente atribuye al silencio:

Hice uso muy pronto del fragmento como «género». Aparece ya en mi primer libro, publicado en 1955. Solo más tarde comprendí poco a poco que este uso del fragmento se situaba de hecho en una corriente suficientemente conocida (Novalis, Nietzsche) de penetración inmediata de la totalidad, expresado lo mínimo y sugerido lo máximo a través del fragmento. El fragmento da un relieve especial a un elemento de una importancia particular en la composición poética: el silencio. La poética así concebida sería, sobre todo, el arte de la composición del silencio (Ancet, 2018: 86-87).

El fragmento aspira a formular lo inefable, que es motivo de su creación, por lo que «lleva una “huella”, la presencia / ausencia de la otredad, es decir, la tensión hacia lo exterior de sí mismo» (Pradel, 2018: 33). La condición de fragmentariedad será mayor cuanto más intenso sea el regreso al discurso inicial o silencio (materia del recuerdo), que es ajeno a la palabra porque ella misma no puede poseerlo. No obstante, trabajar con el silencio no es tarea fácil: se forman huecos, vacíos, ausencia de sentido en el signo. Aun así, lo expuesto hasta ahora, como habrá intuido el lector, no se diferencia de la concepción poética inicial. Lo cierto es que, de forma individual, buena parte de la obra de Valente, como él mismo confirma, utiliza el fragmento. Sin embargo, en *El fulgor* la fragmentariedad afecta no solo al significado de cada composición, que denominaremos eje vertical<sup>4</sup>, sino también al desarrollo del poema o eje horizontal.

La obra parte de un proceso de separación y ruptura: «En lo gris / la tenue convicción del suicidio» (1). Finalmente, con la llegada del fulgor, se asiste a un momento de nueva unión o engendramiento del sentido: «todo [...] / arde / contigo, cuerpo, en la incendiada boca de la noche» (xxxvi). En primera instancia, observamos cómo el libro reproduce el mismo proceso que la palabra poética. Al tiempo que se avanza hacia el alumbramiento, el poema se configura como una unidad que está repleta de vacíos, debido a que no es una sucesión compacta de versos, sino una agrupación de otros poemas. En el eje vertical nos encontramos ante fragmentos, pues son inherentes al pensamiento poético del autor. En el eje horizontal —*El fulgor* en su totalidad—, estamos de igual manera frente a un poema fragmentario, ya que existen silencios entre las treinta y seis composiciones, oquedades que el lector está obligado a completar si pretende comprender el libro. La unidad a la que se encamina *El fulgor* nace de sus propios huecos. Entre los fragmentos, además, no hay una relación explícita o argumental (hecho que

---

<sup>4</sup> Aunque la terminología es similar a los ejes vertical y horizontal señalados, por el propio Valente, en la autolectura de *Tres lecciones de tinieblas* (1: 403-404), no poseen la misma significación, pese a guardar ciertas concomitancias.



contradiría la concepción poética de Valente), sino que nos topamos con un juego de interrelaciones, de voces que se esfuman y reaparecen como ecos.

En los primeros apartados comentamos cuestiones como la destrucción del significado instrumental, la ruptura de límites y la conversión de la palabra en la misma nada a la que desciende. Tales planteamientos, que atañen al signo poético, articulan *El fulgor*. Cabe añadir, por ende, que el eje horizontal, en tanto que es el desarrollo de la teoría que hemos vinculado, hasta ahora, con la palabra, es una proyección del eje vertical y del pensamiento poético que lo sustenta. El fragmento, en *El fulgor*, nos impele a «concebir el poema como la posibilidad de una multiplicidad de discursos dentro de un solo eje» (Santamaría, 2008: 96). Con el análisis de la estructura, que realizaremos en el cuarto apartado, pretendemos examinar las relaciones entre los fragmentos y su influencia en la consecución del poema.

### 3. La ruptura de los límites

Recapitulando, hemos tratado la correspondencia del cuerpo y la palabra; la búsqueda de la experiencia unitiva (la forma y lo informe) que, efectuada desde el estado de ruptura, se lleva a cabo mediante el descenso a la memoria y, con ello, al origen; el proceso de destrucción para generar un nuevo alumbramiento —retracción y expansión— y, por último, los cimientos principales de *El fulgor*: el eje vertical (cada uno de los treinta y seis fragmentos), el eje horizontal, una proyección fragmentaria de aquel, y la relevancia del silencio. Más adelante, abordaremos la estructura. Por ahora, detengámonos en completar el tema de la eliminación de los límites, que hemos explicado superficialmente. Puesto que ya esclarecimos cómo el signo se quiebra para contener la antepalabra, debemos centrarnos en el último de los elementos fundamentales del libro: la creación de la voz poética.

Aducimos, en la segunda sección, una cita de Valente en la que se declaraba que la experiencia de la unión, cuestión de instantes, precisa, ineludiblemente, de una posterior separación. Lo inefable no dura, excepto como recuerdo. Esta vivencia provoca que el individuo se asemeje a la figura del resucitado, porque es quien «fluye entre muerte y muerte» (Risco, 1992: 270) y, tal como expresa el mismo autor, es «el resucitado de la conciencia de su propia muerte y de su *real* muerte cotidiana. Todos morimos y resucitamos a diario» (1992: 270). En relación con el imaginario poético, cada inmersión en la noche es similar a una nueva muerte. Mientras que el descenso a la noche se vincula con el sueño, el alba se asimila al momento del despertar. No obstante, ¿qué depara al resucitado desde que regresa de la llama hasta que se sumerge, de nuevo, en las aguas? Este estado, que es el de lo gris, la ceniza o aquello que quiere volver a arder pero que aún no puede, es también el del resurrecto. Aunque volveremos sobre esta cuestión más adelante,

cabe añadir que el gris es el color que envuelve los primeros fragmentos de *El fulgor*, al igual que el sueño («el cuerpo del durmiente», I).

El poema parte de un momento de ruptura e individualidad, en el que la voz poética intenta desesperadamente poseer la palabra (e.g. fragmento V). ¿Cómo regresar al punto cero, «centro remoto o inmediato, instante único del *fiat*» (Zambrano, 2008: 40)? No sirve, únicamente, un proceso de resurrección. La palabra debe ser engendrada de nuevo. Ya comentamos que lo informe se encarna en el signo, pues lo crea. Del mismo modo, el cuerpo-palabra de *El fulgor* debe renacer. Así, comienzan a cobrar sentido los continuos movimientos de retracción y expansión. La resurrección, en cambio, no supone el resurgimiento del cuerpo, que sufre, paulatinamente, un deterioro. Sus efectos se observan, por ejemplo, en el fragmento III, en el que el cuerpo se derrumba «como una torre socavada / por armadillos, topos, animales, / del tiempo, / nadie».

Como enuncia Peinado Elliot, «el ser, que se nos ha presentado como flujo (que lleva inexorablemente a la muerte) y devenir, se identifica con el tiempo. Ser es temporalizarse, es ser tiempo» (2003b: 357). El cuerpo no perdura, la palabra no puede poseer el significado, que arde y se consume en un instante. La separación es necesaria o, podría decirse, obligatoria, mientras el cuerpo sea cuerpo y la palabra, palabra, y no silencio. Por consiguiente, la resurrección es solo un intento fútil de mantener el estado de unión. Lo gris, las arañas y el aire, elementos presentes en el fragmento I, simbolizan a grandes rasgos la posesión. La voz poética, en el inicio, pretende poseer la palabra.

Frente a la resurrección y el menoscabo corporal que genera el tiempo, debe optarse por la reencarnación, que analizaremos en fragmentos como el XIII. El proceso de reencarnación conlleva, en efecto, la destrucción absoluta de los límites del cuerpo. Expresado de otro modo: es insoslayable la pérdida total de la identidad en pos del otro, que nacerá al cabo. La acción de dejar de ser un solo individuo tiene como meta ser en unidad. Eliminar los límites resulta un acto «de desposesión pre-ontológica que conduce, en todo caso, a la nada que es, en cada caso, mía, que soy yo mismo» (Jiménez Heffernan, 2010: 341). Reencarnarse, entonces, implica la creación de unos límites que no separan, sino que contienen al otro, a la antepalabra, en relación con la poesía, porque se crean desde el punto cero, los restos de la unidad originaria. Este es el proceso de destrucción del significado instrumental y reingreso en la nada.

La voz poética, tras el fragmento I, emprende un camino hacia la nada, representada por la noche, las aguas y, también, el limo, la concavidad... Para ello, se omite parcialmente del poema, dirigiéndose al *tú*, que es el cuerpo:

Quando escribo la palabra *yo* en un texto poético o este va, simplemente, regido por la primera persona del singular, sé que, en ese preciso momento, *otro* ha empezado a existir. Por eso, muchas veces, al *yo* del texto es preferible llamarle *tú*.

Ese *yo* —que es *tú* porque también me habla— no existe antes de iniciarse el acto de escritura. Es estrictamente contemporáneo a este (II, 465).

Nace un *tú* en el poema que es la disolución del *yo*<sup>5</sup>, aunque «se muestra así un ser no para la muerte, sino para el otro, un ser cuya vida es transcendencia o donación de sí a los demás más allá, incluso, de su propia muerte» (Peinado Elliot, 2003b: 359). Solo de esta forma «tiene lugar la fractura en el Mismo —el *yo*, la individualidad— que podrá abrir a la transcendencia» (2003b: 360). De igual forma, en el fragmento XXI, el cuerpo concibe al *yo* poético: «Me engendras, cuerpo, en tu latido cóncavo». El sacrificio por el otro, con la creación del *tú*, provoca, entonces, el resurgir del *yo* a través de la palabra poética. La entrega de la voz lírica, que es parcial, puesto que no puede elidirse totalmente mientras siga existiendo el signo, se realiza en cada uno de los fragmentos. Asimismo, su omisión y renacimiento repercuten en el eje horizontal, propiciando la llegada del fulgor.

La ruptura de los límites del individuo es gradual. Comencemos observando cómo se inicia el movimiento de retracción en el fragmento III, al que aludimos previamente:

El cuerpo se derrumba  
desde encima  
de sí  
como ciudad roída  
corroída,  
muerta.

No conoció el amor.

El cuerpo

caído sobre sí  
desarbolaba el aire  
como una torre socavada  
por armadillos, topos, animales  
del tiempo,  
nadie.

En una primera lectura, discernimos dos estrofas en la estructura externa. La primera está conjugada en presente («El cuerpo se derrumba»), mientras que en la segunda destaca el pretérito perfecto simple («No conoció el amor»). Los hechos

---

<sup>5</sup> En relación con este planteamiento, cabe mencionar la carencia de identidad que sufre el poeta, idea desarrollada por John Keats y explicada por Valente en sus ensayos (II, 1168-1173); y la conocida afirmación de Rimbaud, extraída de una traducción de Valente, «yo es otro» (II, 644), que genera el sujeto poético moderno.

de ambas estrofas son prácticamente idénticos. En las dos, el cuerpo se desmorona, bien como una ciudad, bien como una torre. La imagen de la caída es sugerida por la aliteración del fonema vibrante múltiple («como ciudad roída / corroída») y los encabalgamientos abruptos («El cuerpo se derrumba / desde encima / de sí»), que producen un efecto de desgajamiento.

Cabe resaltar, sin embargo, que en la estrofa inicial no se mencionan las causas del derrumbe. No es hasta la segunda parte cuando se manifiesta la intervención de los «animales / del tiempo, / nadie». El cuerpo ha sido erigido como una ciudad muerta, despoblada, sobre el lugar donde estuvo la torre, que «desarbolaba el aire». Como ya mencionamos, cuando lleguemos al fragmento I observaremos la importancia que cobra en estos primeros pasajes la posesión, simbolizada por elementos como las arañas o el aire. Este último representa la inmovilidad que queda después del viento, el cual, junto al fuego, conforma la llama. El aire es, como la ceniza, resto de la experiencia pasada. Además, el hecho de que el cuerpo desarbolase el aire como una torre remite, indudablemente, al pasaje de la torre de Babel. El cuerpo antiguo se elevó ansiando poseer las alturas, aunque acabó por derrumbarse porque «no conoció el amor». El amor, en tanto que anhelo del otro, motiva la destrucción de la individualidad, derivando en el *no ser* o la nada donde acontece la unión:

Conviene recordar que alma y amor existieron antes de que hubiera «cosas», antes de que hubiera seres; son anteriores al mundo del ser [...]. Llevados por el amor, los hombres recorrerán ese largo camino cuyo logro es la propia unidad, el llegar a ser de verdad *uno mismo*. El amor engendra siempre (Zambrano, 1991: 254).

La torre, símbolo de posesión, no pudo mantener el estado unitivo. El cuerpo estaba destinado a desplomarse, puesto que no podía perdurar al carecer de amor que lo sustentara. Fueron la temporalidad y, por ende, su propia existencia, los elementos que propiciaron su caída y la ruptura de la unidad. Junto a los «animales / del tiempo», «nadie» concluye rotundamente el fragmento, evocando no la nada en la que surge el alumbramiento, sino la soledad del sujeto que «no conoció el amor».

Por otra parte, el carácter fundacional de la ciudad (y de la palabra) se inhibe al haberse levantado el cuerpo sobre el resto del cuerpo, como el resucitado que despierta en los despojos de sí mismo. El cuerpo-ciudad, que está corroído desde sus cimientos, es semejante a la palabra, pues «las palabras del poema, lenguaje del duelo, localizan e identifican los restos [...] de cuya memoria ellas mismas son lo que queda» (Cuesta Abad, 2017: 54). No obstante, la palabra de la primera estrofa ha pretendido alzarse nuevamente sobre las ruinas de la posesión, hecho que la ha guiado hacia un inevitable fracaso. En el fragmento III, en conclusión, se plantea la derrota de la palabra y se inicia el necesario descenso hacia la nada, con el objetivo de levantar el poema sobre cimientos estables, no corroídos.

#### 4. Estructura de *El fulgor*

Desarrolladas las cuestiones teóricas, estamos en disposición de analizar la estructura de *El fulgor*. Debemos señalar la existencia de cuatro movimientos consecutivos, consistente cada uno en el juego de retracción y expansión que hemos anticipado. Comencemos analizando el primero, que se extiende desde el fragmento I hasta el xv.

En un ensayo sobre el fragmento x, Marta Agudo declara:

En el caso de Valente [...], este estado de amalgama<sup>6</sup> no alcanza a lograrse de forma permanente. Creo que *El fulgor* podría ser considerado el libro de una derrota. Una derrota que busca narrarse, ser plasmada, y por supuesto solventarse a través de un camino de iniciación plagado de idas y venidas, de logros y fracasos (2010: 19).

El cuerpo, que es también la palabra, pero incapaz aún de expresar, ha sido derribado en III y ahora solo quedan ruinas. La voz poética, que todavía no sabemos desde dónde habla, aunque funda el poema y, por consiguiente, es quien crea al *tú*, trata de levantar de nuevo la palabra, en aras del estado de unión. Así se observa en x:

Extensión del vacío  
en las estancias del amanecer.

No puedo incorporarme, cuerpo,  
en ti.

La voz  
desciende muda con los ríos  
hacia el costado oscuro de la ausencia.

A pesar de que se ha procedido al vaciamiento del cuerpo, anunciado en II («Abrir / al día las ventanas. Vaciar / la habitación en donde, / húmedo, no visible, estuvo / el cuerpo») y efectuado en III, el *yo* poético es incapaz de poseer la palabra, como tampoco puede incorporarse en el cuerpo, aunque este sea ahora una «extensión del vacío». Al igual que el cuerpo —el signo— debe destruirse, la voz que enuncia el poema no puede pretender tomarlo, hacerlo suyo por la fuerza, sino que ha de crear espacio para su manifestación. El movimiento ascendente de la segunda estrofa, del mismo modo que sucedía con el símbolo de la torre en III, es un acto sin posibilidad de éxito. El encabalgamiento y el verso en braquistiquio («No puedo incorporarme, cuerpo, / en ti. La voz»), junto al silencio que se sugiere, permiten visualizar el consiguiente descenso de la voz hacia la oscuridad y

---

<sup>6</sup> El «estado de amalgama» alude a lo que hemos denominado como experiencia unitiva.

la ausencia del cuerpo. Solo en la total desaparición puede efectuarse la entrega por el otro. La palabra debe reencarnarse para que la voz pueda incorporarse en ella.

El viaje del *yo* poético por los ríos «hacia el costado oscuro de la ausencia» (verso donde puede atisbarse una referencia a la herida de Cristo) tiene como fin despojarse del cuerpo para, en la nada originaria, engendrarlo nuevamente. Podemos leer, en el fragmento XI:

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

Los ríos, sugerida su fluencia mediante la concatenación de oraciones subordinadas adjetivas, arrastran muerte, ruinas y «cuerpos / que nunca más alcanzarán el mar». Son, en suma, los restos varados de la primavera, el recuerdo de una juventud agostada, en cuyos muelles el cuerpo de *x* y la voz poética se separan. Si el *yo* pretende tornar al origen, debe dejar atrás todo lo que él es, incluido el cuerpo, que se corresponde con el de un resucitado, pues pertenece a un estadio (la primavera) que, como se muestra en el fragmento, está devastado («quemados», «barcazas que naufragan», «anegada primavera») por la temporalidad.

El símbolo de los ríos aparece también, con una interpretación similar a la que aquí sostenemos, en «Antecomienzo», de *Interior con figuras*: «Y cuando ya parezca / que has naufragado para siempre en los ciegos meandros / de la luz, beber aún en la desposesión oscura, / en donde solo nace el sol radiante de la noche...» (I, 371). El mar es muerte, símbolo recurrente en la tradición, pero también entraña la gestación de la vida: «moluscos del beber / en ti el mar / para que nunca en ti / tuvieran fin las aguas» (XII). Sin embargo, si sabemos que fluyen hacia el inicio o la nada, ¿de dónde proceden los ríos?, ¿de qué lugar o fuente manan? Remontémonos, para aportar una respuesta, al fragmento I:

En lo gris,  
la tenue convicción del suicidio.

El verano tenía la piel húmeda.

Se pegaba secreta en los residuos  
del paladar la sed.

Crecieron escondidas las arañas  
 envolviendo la voz en improbables  
 redes.

Pálidos

caían uno a uno los muñecos  
 abatidos del alba.

Acaso tú

con lento amor  
 los fueras destruyendo.

Se pega jadeante  
 la piel del aire  
 al cuerpo del durmiente.

No estoy. No estás.  
 No estamos. No estuvimos nunca  
 aquí donde pasar  
 del otro lado de la muerte  
 tan leve parecía.

Recordemos que el color gris simboliza la ceniza que queda después de la llama o unidad y, por ende, representa la resurrección, hecho que conlleva un estado de melancolía por tratar de volver, del «otro lado de la muerte», al instante anterior a esta. Ese «aquí», donde la voz poética y su interlocutor no han podido estar, es el estado previo a la muerte y a revivir, como se observa en «Canción para franquear la sombra», de *Interior con figuras*: «Un día nos veremos / al otro lado de la sombra del sueño. / Vendrán a ti mis ojos y mis manos / y estarás y estaremos / como si siempre hubiéramos estado / al otro lado de la sombra del sueño» (I, 371).

El trayecto emprendido hasta el fragmento XI supone un descenso hacia el origen, ese lado anterior a la muerte, para lo cual tanto la palabra como el cuerpo deben someterse al proceso de destrucción, cuyo comienzo ya apuntamos en III. Aun así, tal como se expresa al final del fragmento I, cruzar a ese otro lado resulta un proceso arduo, que solo se completará con la total desaparición del cuerpo, la palabra y, por supuesto, el propio cantor: «En lo gris, / la tenue convicción del suicidio». No obstante, la omisión voluntaria del *yo* poético, en este punto inicial del libro, no es más que una vaga ilusión que no llega a efectuarse, imposibilitando la unión. Pese a hallarse fragmentos que constituyen nuevos alumbramientos (e.g. xv), hasta el final de *El fulgor* la voz poética se encuentra sumida, por lo general, en la inmensidad del gris:

Mientras el poeta efectúa la búsqueda se equivoca en ocasiones, y cree encontrar la luz, el Verbo [...], pero es el gris que golpea una y otra vez

[...]. La existencia poética, la expresión máxima del ser, es un combate contra el gris jamás superado. Caminar hacia la anulación del gris es crear un pensamiento y una existencia real; sin embargo, ante las imposibilidades absolutas de comprender, y de decir después, el hombre se encuentra casi seguro de asistir a su propio suicidio (Valcárcel, 1989: 76-77).

De nuevo, como sucedía en el fragmento III, la composición alterna entre estrofas situadas en un tiempo presente y otro pasado. Tras describirse el estado de lo gris, en el que se ubica la voz poética, se procede a rememorar un verano ficticio, que actúa como marco de la unidad pasada, del instante de separación hacia el que se tiende la memoria. Su simbolismo está relacionado con la primavera de XI, el invierno de XVII y el otoño de XXXIII. En este verano, destacan los elementos que surgieron a escondidas, solo reconocidos por la voz actual del fragmento. La sed, las arañas..., quedan reflejadas como entes que generan efectos negativos en las estrofas en presente. Si el verano era mezcla de calor y humedad, ahora solo queda la piel del aire, que asfixia al durmiente (actitud típica, en la tradición, del individuo que torna hacia un pasado irrecuperable; contrasta, además, con «el despertar» de XV).

Por otra parte, la voz, que representa la potencia creadora de la palabra poética, es apresada paulatinamente, sin reparar en ello, por las arañas. Este insecto «simboliza en Valente la posesión (niega, por tanto, el amor)» (Peinado Elliot, 2003a: 503). Ejemplo de ello es el poema «Nutricia sombra», del libro *Mandorla*: «Una vez más el cebo / nocturno de la araña o la implacable / inversión del amor [...] / Tendido en cruz, inmóvil alimento de la devoración // Desde el límite extremo / del respirar huí. / Una vez más huí y vi mi cuerpo / en la malla tenaz» (I, 428). La araña crea su tela, con la que llena el vacío y, a la vez, caza, es decir, posee a sus presas. En nuestro caso, domina a la voz, que con el devenir del tiempo, tal como indica el verbo *crecer*, ha caído en sus redes. La palabra, por ende, que es instrumento de amor y de creación, se acaba convirtiendo en un elemento de posesión, negando la propia raíz de lo poético.

Al igual que crecían las arañas, de la humedad del verano y de los «residuos / del paladar» (la concavidad donde se produce la voz), nace la sed. La imposibilidad de mantener el verano, el estado de unión del que se parte, engendra el ansia por el otro o por dicho estado. Los elementos líquidos —la humedad con la que se personifica el verano y la saliva del paladar— se desgastan e, incapaces de perdurar, acaban por agotarse. La sed y las arañas, el deseo por el otro y la posesión de la palabra, tratan de mantener, inútilmente, lo que ya no sobrevive.

Hemos vinculado el verano a una experiencia pasada que da nacimiento al fragmento I y que, también, es motivo de obsesión para el *yo* poético. Sin embargo, ¿qué nos mueve a concebir tal relación? Por un lado, el verano, en la cuarta estrofa, queda enlazado con «los muñecos / abatidos del alba». Estos versos dan lugar a varias interpretaciones. En nuestro análisis, nos interesa matizar el significado que



adquieren los muñecos en la obra de Valente. En composiciones como «Sobre la armonía de los cuerpos celestes», de *Interior con figuras*, o en los fragmentos VIII y IX, de *Treinta y siete fragmentos*, estos elementos aparecen bien bajo el nombre de Pancho (juguete de la infancia del autor), bien sin recibir más denominación que *muñecos*, respectivamente. Debemos señalar que, de una u otra forma, los juguetes se adscriben a un tiempo pasado y consumido que se encuentra en el «otro lado de la muerte» —normalmente la infancia—, al que la voz poética regresa mediante la palabra. Por otro lado, al igual que sucede con la sed y las arañas, sufren un proceso prolongado en el tiempo: van cayendo, abatidos, progresivamente, los muñecos pertenecientes al reino del alba. Como le ocurre al amanecer, arden un instante, mientras todo es aún noche, para enfriarse inmediatamente, como las cenizas, el día tras la madrugada o el aire después del viento.

El verano y el alba quedan, por tanto, ligados en la experiencia unitiva. El aire, lo gris, las arañas y la sed se entrevén como espacios de posesión; la noche y las aguas, hacia las que se encamina la voz poética desde I, como elementos necesarios para un nuevo comienzo<sup>7</sup>. No obstante, la voz lírica no rehúsa fácilmente su deseo de poseer la palabra. Así se observa en el fragmento V, donde «reiterado, el necio / inútil tiende / su persistente araña triste / hacia qué sombra». Previamente, en IV, la voz poética pregunta: «¿Tuviste cuerpo tú alguna vez, / gloriosamente ardido cuerpo, tú, / cuerpo del desear?». La unidad ha fracasado y solo queda la obsesión del *yo* por poseer sus restos, trazando su «persistente araña triste» o palabra (no poética) incapaz de alumbrar el significado.

Retomando la pregunta formulada con anterioridad, los ríos del fragmento XI, que tienen como fin desembocar en el mar y que, en X, nacen del cuerpo marchito y derruido (el «cuerpo del durmiente»), brotan del deseo de experimentar de nuevo la unión, para lo cual es preciso un nuevo alumbramiento. De este modo, entre I y XII se sucede un movimiento de descenso hacia el origen o «los centros / del universo cuerpo giratorio» (VIII). Los ríos de la primavera, que fluyen del verano al mar, final y principio al mismo tiempo, son, por ende, el punto intermedio en el imprescindible viaje hacia el inicio. La sucesión inversa de las estaciones, las aguas, que manan del cuerpo cenizo y fluyen hacia su reencarnación, el movimiento hacia atrás o hacia la nada..., todo concluye en el mar.

Tras la vuelta al origen, en XIII se da paso al engendramiento del nuevo cuerpo sobre los restos del cuerpo destruido: «En el líquido fondo de tus ojos / tu cuerpo salta el agua / como un venado transparente». La imagen del venado que salta el agua, aparte de remitirnos a la lírica tradicional y a la poesía mística, nos presenta el elemento acuoso no ya como un mar, sino como un río o corriente que puede ser, a modo de frontera, sobrepasado. ¿Acaso no guarda, en cierto modo, relación con los ríos que descendió previamente? Ahondemos más: ¿saltar de un lado a otro no

---

<sup>7</sup> El nacimiento de la palabra poética solo ocurre en un espacio donde «no hay nada (para que algo pueda ser en él creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación» (I: 387).

recuerda «al otro lado de la muerte» de I, que era infranqueable? Este hecho se prolonga en XIV, donde el cuerpo «quebrantado, / andado / por pedregal y monte / y llano seco», vinculado con el gris de I y el desamparo de los primeros fragmentos, «ahora se levanta y corre / como un niño incendiado / en la mañana, salta / los fuertes y fronteras».

La contraposición, tanto en XIII como en XIV, entre un cuerpo pasado y destruido y un cuerpo nuevo, que surge del anterior, resulta evidente. En ambos, además, descuellan el verbo *saltar* y sus complementos. Nos encontramos ante la ruptura de los límites. Se supera lo que antes era insalvable, ya fuesen ríos o «fuertes y fronteras». Asimismo, en XIV se pasa de la sequedad y el quebranto («quebrantado / andado», «por llano seco»), a la energía del niño, «que se levanta y corre», como si se tratase de un renacido que atisba brevemente el fulgor o la «súbita luz».

En su estudio sobre la simbología mística en San Juan de la Cruz, Mancho Duque describe la sequedad como un estado de privación que, «si se acepta [...], tiene como efecto la purificación del alma y es precursor de un grado o estado más elevado de la vida espiritual» (1982: 235). La destrucción, el hastío de la ceniza y la melancolía de los fragmentos previos quedan negados, en XIV, por la figura del «niño incendiado» que reemprende el camino. El proceso de engendramiento, iniciado en el fragmento XIII, finaliza en XV:

Cuerpo, lo oculto,  
 el encubierto, fondo  
 de la germinación,  
 la luz,  
 delgados hilos  
 líquidos,  
 medulas [*sic*],  
 estambres con que el cuerpo  
 alrededor de sí sostiene  
 el aire, bóveda,  
 pájaro tenue, terminal, tejido  
 de luz corpórea al cabo  
 el despertar.

El despertar del nuevo cuerpo se opone al «cuerpo del durmiente» (I), aunque está destinado a derrumbarse. De «lo oculto, / el encubierto, fondo / de la germinación», el «líquido fondo» de XIII o, en suma, los orígenes a los que se vuelve en XII, no puede más que generarse una existencia temporal, orientada hacia la muerte y, de nuevo, hacia el inicio de I. De esta manera, del fondo se erige una enumeración caótica de elementos, que acaba por agruparse en la sola imagen de los «estambres con que el cuerpo / alrededor de sí sostiene / el aire, bóveda, / pájaro

tenue, terminal». De nuevo, el aire y la construcción que se eleva. Aunque esta vez no es la torre, elemento que busca penetrar en las alturas, sino una bóveda, cuya forma cóncava se acerca al vaciamiento que deben tener la palabra y el signo para albergar la antepalabra. Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, señala que «toda bóveda constituye una representación de la unión del dios del cielo y la diosa de la tierra, según figuraciones pre y protohistóricas. La separación de ambos creó el vacío» (2016: 112). Aunque no nos encontremos ante las ansias de posesión, la contención del vacío está ligada al fin de la unidad entre lo corpóreo y lo informe. Lo cierto es que este movimiento de expansión, comprendido entre XIII y XV, no es más que una etapa del continuo descenso a la nada en el que nos hallamos. El pájaro, que es símbolo de la palabra, nace como «pájaro tenue, terminal». Es engendrado sin vida antes, incluso, de que se manifieste el verso del despertar.

Después de XV, acontece súbitamente el movimiento de retracción que sucede a la breve unión: el fragmento XVII muestra cómo «junio arrastra de pronto / avenidas de frío, / heladas sierpes». Regresa, como el «cuerpo todo / quebrantado» de XIV, el «oscuro quebranto / del corazón». A junio ha llegado el invierno; la muerte, a la juventud del cuerpo que era «niño incendiado» (XIV), por lo que se pretende guarecer el amor. No obstante, la muerte no está explicitada en el fragmento XVII, aunque sí en XVI:

En algún pliegue  
de ti  
estaba, cuerpo,  
la muerte ritual vestida  
como niña de mañana cantora.

(Hospital Broussais)

Presagiado por el «pájaro tenue, terminal», el despertar de XV es anulado por el duelo. Antes que comentar el análisis del fragmento, nos interesa subrayar su repentina inserción en la estructura del libro. Al igual que toda palabra poética, el fragmento XIV nace del resto de la experiencia pasada. La poesía es, en suma, un «descenso a la memoria de sí, del propio cuerpo» (García Berrio, 1995: 26), y el *El fulgor* es un único poema. Del mismo modo que la teoría poética que vertebra cada fragmento tiene su reflejo en el eje horizontal del libro, no resulta disparatado concebir que la inmersión en la memoria ejerce, simultáneamente, una proyección en la progresión del poema. Entendemos, por ende, que el fragmento XVI y las partes de I y de III que estaban en pasado, así como otras composiciones, actúan como «descenso a la memoria» del otro o de la totalidad.

Estos fragmentos en pasado son repentinos encuentros con el camino hacia el fulgor. Anteriores al desarrollo de la voz poética de los fragmentos, guían el viaje

y, lo que es de vital importancia, impelen al cuerpo del *yo* lírico a avanzar cada vez que el trayecto parece haber llegado a su fin. Ejemplo de ello son las relaciones causales, en su mayoría, que los fragmentos en pasado guardan con las composiciones o versos inmediatamente posteriores. Es el caso de «la tenue convicción del suicidio», ocasionada en I por el recuerdo del verano, que motiva al *yo* lírico a abandonar lo gris, o de la llegada de la muerte (vinculada a la infancia y la mañana del cuerpo reencarnado de XIV), que trae consigo el invierno y el «oscuro quebranto / del corazón» al junio poético de XVII.

En conclusión, los fragmentos en pasado funcionan como recuerdos en torno a los que orbita el poema en su eje horizontal. Aunque cabría esperar un análisis exhaustivo de los fragmentos, por motivos de espacio nos limitaremos, por un lado, a mostrar cómo interaccionan con el resto de las composiciones que los rodean; por otro, describiremos la segunda parte del libro —si acaso la continuidad del poema permite esta división—, donde se desarrollan la ruptura del límite del fragmento XVII y los nuevos intentos por alcanzar la unión, esta vez mediante la creación explícita de la palabra y de la voz poética de *El fulgor*.

En primer lugar, debemos mencionar que el acto de precipitarse hacia la nada de VIII, tras el fracaso del necio por conquistar la palabra poética (V), tiene origen en los fragmentos VI y VII. Si en VI el cuerpo y la palabra se hacen uno, en VII, al estado gris y «de llano seco» (XIV), que se relacionaba con el cuerpo resucitado, le sucede la visión de la llama, en la que el cuerpo aspira a consumirse: «Arrastraba su cuerpo / como ciego fantasma / de su nunca mañana. // [...] Vio la llama, / conoció la llamada. // El cuerpo alzó su alma, / se echó a andar». La aparición de la llamada y del deseo por el otro, que es, en el fondo, inefable, es descrita a manera de recuerdo. Sin embargo, la misma llamada que debiera escuchar el cuerpo presente, al que abandonamos en el fragmento V para tornar la mirada al pasado, se omite y es relegada al vacío entre los fragmentos. Así, debido al cambio de tiempos entre VII y VIII, nos encontramos con el repentino abandono de la pretensión por poseer la palabra y con el consiguiente inicio del descenso al origen. Se supera, de este modo, la inefabilidad del deseo y de la visión del otro, que queda expresada en el silencio entre fragmentos.

Una vez se ha planteado el desarrollo de los primeros diecisiete fragmentos, procedamos a manifestar la estructura de los siguientes. Entendida la dinámica de presencias y ausencias que vertebra el poema, nos centraremos en la senda que recorre el cuerpo para acabar ardiendo en el fulgor del fragmento XXXVI. Si bien el signo ha estado siempre a la sombra de elementos negativos (arañas, el cuerpo derruido, la voz incapaz de producirse satisfactoriamente...), en este tramo del libro adquiere un matiz positivo: comienza a alumbrarse la palabra y, con ello, su absoluta desaparición. En el fragmento XIX se alude a las «palabras que aún no pude / decir»;

en el xviii, al «pensamiento melancólico [...] / como animal que vuelve a sus orígenes». Se retoma el camino hacia la nada, interrumpido por la débil unión de xv.

Al igual que ocurría en el fragmento x, el viaje se representa como una navegación hacia el costado, aunque esta vez del cuerpo, no de su ausencia: «A tu costado, cuerpo, a tus orillas» (xviii), «el descenso / moroso a las riberas, cuerpo, / de ti» (xix). Asimismo, vuelve a sugerirse la imagen de Cristo, pero la inmersión en el comienzo ya no se simboliza mediante el mar (xii). Ahora, el propio cuerpo es «adonde florece el despertar [...] / cuerpo, / señor oscuro / de tu tan cegadora claridad» (xix). Se vincula con la nada y el origen —oscuro y en sí mismo— de lo que será el fulgor. La palabra, pues, donde la voz no podía incorporarse en el fragmento x (ensombrecida, todavía entonces, por el símbolo de las arañas), se convierte en el vacío, el signo destruido en el que podrá posarse el dios, como leíamos en aquel fragmento de *Al dios del lugar*. La ruptura de los límites implica la integración con la materia de la que surge el amor, en contraposición al fragmento iii, donde el cuerpo «no conoció el amor».

El abandono del verano, la presencia de la muerte y de la melancolía y el descenso a la nada, ya sea a causa de la «llamada» (vi / vii) o de la muerte (xiv), han sido procesos recurrentes tanto en el primer movimiento de regreso al origen, desde i hasta xii, como en este segundo trayecto ante el que nos hallamos. No obstante, hay variaciones que nos permiten concebir el recorrido hacia la unidad no como un movimiento circular y repetitivo, sino como una estructura en espiral que progresa con el desarrollo del eje horizontal. Así, tras el fragmento xix, como sucedía después de xii, asoma de nuevo el despertar, aunque esta vez el amanecer y la luz se metamorfosean con el cuerpo: «Pájaros. Párpados [...] / Adviene, advienes, / cuerpo, el día. Podría el día detenerse / en la desnuda rama / ser solo el despertar». Al igual que cada fragmento que, de forma individual, gira en torno a la experiencia del pasado, la espiral traza una órbita alrededor del origen, ahondándose cada vez más en la nada. Ruptura del límite, paulatina aproximación al otro mediante la eliminación del propio individuo. A la par, cada experiencia unitiva, aunque solo suponga un breve alto en el recorrido de la noche, resulta más intensa que la anterior. Valga con comparar el amanecer de xx, que está constituido por un poema entero, con «el despertar» de xv o la aparición de la llama en vii. Concluimos que la palabra no solo versa sobre la noche, sino que poco a poco se va convirtiendo en ella mediante la profundización en la nada.

A estos movimientos en espiral les suceden dos más. Aunque los primeros ciclos son fácilmente distinguibles, los últimos se vuelven más radicales y concisos, aumentando el uso del silencio. Sus inicios y finales, cabe añadir, se entremezclan, dificultando la delimitación. A pesar de ello, los movimientos restantes comparten la dinámica de retracción y expansión. Después del fragmento xx acaece un nuevo alumbramiento. El cuerpo retrocede, da paso a la voz, que nace del corazón quebrantado: «Ascendes como / poderoso animal / por la pendiente húmeda / del aire

donde / me engendras, cuerpo, en tu latido cóncavo» (XXI). El *tú* de la palabra prácticamente ha desaparecido para que nazca el otro, que en este caso es el *yo*. Se precisó, pues, del descenso a la nada del cuerpo, su omisión, para concebir las «palabras que aún no pude decir» (XIX).

La tercera espiral se inicia entre los fragmentos XXI y XXII, donde el recuerdo asalta al *yo* poético: «La lluvia olía / sobre la sequedad / como animal viviente y repentino». La lluvia actúa, en los versos anteriores, a modo de llamada. La superación de la sequedad, como en VII y en XIV, se lleva a cabo mediante instantes de unión. Lluven pájaros vivos —alzamiento de la antepalabra—, sentenciados, sin embargo, a perecer por el hecho de caer a tierra. Sobre estos pájaros muertos, es decir, los fragmentos del poema que han traído a la voz poética hasta este punto, reaparece la llamada: «Gracias / te doy, la lluvia, / por este don, sobre pájaros muertos, / sobre días de agosto». Se supera, por fin, el verano del cuerpo («días de agosto») con el nacimiento de la voz poética. Tras el «cuerpo del durmiente» del fragmento I, ha acontecido el despertar de este último y, en XXIII, el poema se precipita hacia la muerte («Vuela. / Desaparece hacia el crepúsculo»). Por inmersión en la noche de XXV («hacerse hueco / en la concavidad, / ahuecarse en lo cóncavo») y profundización en el «latido cóncavo» que ha originado al *yo* (XXI), se forman en XXVI las palabras: «con las manos y en su concavidad / se forman corporales las palabras / que no podíamos decir».

Además, debemos señalar que la abolición de los límites del cuerpo, en el fragmento XXV, se produce mediante el recuerdo o ejemplo de otra ruptura previa: «No puedo / ir más allá, dijiste, y la frontera / retrocedió y el límite / quebrose aún donde las aguas / fluían más secretas / bajo el arco radiante de tu noche». La frontera nos evoca, solo como un débil eco, la imagen de los «fuertes y fronteras» que rebasaba el cuerpo en XIV. Al traspasar el límite que parecía infranqueable, se llega hasta el signo poético que al fin puede albergar la antepalabra. La composición XXVI muestra, en suma, cómo en la concavidad de las manos se engendran «las palabras / que no podíamos decir», cumpliéndose el objetivo vislumbrado en el segundo descenso a los orígenes (XVIII y XIX).

El cuerpo se mantiene a la espera en el «sumergido rumor / de las burbujas en los limos / del anegado amanecer» (XXVII). Hundido en las aguas, solo queda aguardar la llegada del fulgor, que advendrá en XXXV como «pájaro que vuela / y vuelve y que se posa / sobre tu pecho y te reduce a grano [...] / cuerpo / bebido por el pájaro». Mientras tanto, desde el fragmento XXVII, donde el cuerpo alberga en las aguas de sí mismo la antepalabra («pájaros del latir, / arbóreo cuerpo, en ti, sumido / en tus alvéolos»), hasta el fragmento XXXIII, la voz poética se embarca en la última profundización en la memoria del cuerpo, como se lee en la composición número XXXIX: «Descender por el tacto a la raíz / de ti, memoria / húmeda de mi tránsito». Los fragmentos en pasado rememoran la experiencia del cuerpo.

Así, en xxviii, el cuerpo, vuelto hacia su interior, llevó el alma hasta «el ardiente / confín del día o de la luz / que ya se avvicinaban», evocando inevitablemente el momento en el que «el cuerpo alzó su alma, / se echó a andar» (vii). Nos interesa, de este fragmento, cómo el cuerpo carga con el alma en sus «desnudos brazos». La desnudez simboliza la renuncia a la identidad del individuo. Representa la vuelta al estado natal, la posibilidad de la entrega al otro y, por tanto, el triunfo del eros sobre las ansias de posesión: «Desnudez supone estado carencial, pero no referido a las cosas, sino al deseo o apetito de poseerlas» (Mancho Duque, 1982: 229).

El cuerpo, simulando el mito de Eros y Psique (Peinado Elliot, 2003a: 521), rescató al alma «para / que no pudiera / morir». Se completó la salida de sí mismo, el éxtasis que mencionábamos al comienzo del trabajo, quedando el cuerpo vacío y listo para la llegada del «ave, corazón, de vuelo» del fragmento xxx. El cuerpo desapareció, fue ave. La palabra se hizo palabra poética o antepalabra alumbrada. Esta vivencia unitiva constituye el resto o ceniza para la voz poética de los fragmentos. No solo asistimos a la consumación del «cuerpo del durmiente» (i), que únicamente ha sido posible a través de la creación de la palabra y la voz poética. Nos encontramos, también, frente al despertar del propio durmiente.

En el fragmento xxxi, en «la longitud extrema de la noche / como un inextinguible / cuchillo» (que da cuenta de la destrucción y el sacrificio), el *yo* poético bebe las entrañas de su interlocutor «como pájaros vivos». Tales pájaros, al igual que la lluvia de xxii, actúan a modo de llamada. Destruído el pájaro a sí mismo para saciar la sed del *yo* poético (sed que crecía en el paladar desde i, imposibilitando la palabra poética), se forma, a partir del «barro y la saliva»: «el hueco y la matriz, garganta, / en los estambres últimos de ti» (xxii). El *tú*, el cuerpo y la palabra, creado por el *yo* poético para omitirse, es el origen de este último personaje. La antepalabra solamente puede manifestarse si existe un espacio propicio para tal fin. La preparación de este lugar a partir del cuerpo y la memoria es el proceso, en suma, al que hemos asistido durante todo *El fulgor*. De manera similar sucedía con el cuerpo que se sacrificaba para salvar al alma en xxviii. Su vacío generaba la posibilidad de la reencarnación y, con ello, de la unión. Son, en cierto modo, casos de reintegración entre la forma y lo informe.

El último movimiento parece iniciarse, en primera instancia, tras la sucesión de recuerdos (xxviii-xxxii), en el fragmento xxxiii. No obstante, debido a que se establece cierta continuidad con xxvii, cabría concebir estas composiciones como un paréntesis que encierra el intervalo de la memoria. De este modo, la inmersión en el recuerdo, iniciada en el «sumergido rumor» (xxvii), finaliza con un paraje anegado en xxxiii. El comienzo del cuarto movimiento, por tanto, se sitúa, con cierta imprecisión, entre los fragmentos xxvii y xxxiii.

En el fragmento xxxiii, el *yo* lírico se dirige al otoño, estación que guarda las últimas ascuas del verano y que trae, como la primavera, ríos del sueño, despojos

de otros tiempos y pasiones calcinadas: «Ya te acercas otoño con caballos heridos, / ríos que rebasan el caudal de sus aguas [...] / con hilos que deshacen en aire la mañana, [...] / con ecos que aún ocultan lo que ha de ser voz». El otoño es tiempo de vejez, de destrucción, pero, ¿de quién? El cuerpo, finalmente, ya ha llegado al limo o materia original, como se sugería en xxvii. Sin embargo, aunque observemos que «desatado el cuerpo envuelto en oros / descende oscuro al fondo», esta vez no es el cuerpo quien ha de ser destruido. El cuerpo, vinculado con el oro, ya es palabra, antepalabra, a la espera del fulgor. Quizá una lectura de *Treinta y siete fragmentos* resuelva nuestras dudas:

Supo,  
después de mucho tiempo en la espera metódica  
de quien aguarda un día  
el seco golpe del azar,  
que solo en su omisión o en su vacío  
el último fragmento llegaría a existir (I, 336).

Para que la palabra poética se complete y alcance, al fin, la totalidad, todo rastro de individualidad debe haber desaparecido. Esto implica, junto a la destrucción del signo, la eliminación de la voz del fragmento. La supresión del *yo* lírico representaría «el final de un proceso intelectual y espiritual en el que la palabra toma cuerpo más allá de toda identidad» (Sánchez Robayna, 1996: 44). El cuerpo «envuelto en oros», que no puede morir, que estaba sumergido desde xxvii, solo puede alzarse de las aguas mediante la destrucción de la voz lírica: «Canto de postumidad que es origen, sola posibilidad de perpetuación de una memoria finalmente liberada del individuo» (Fernández Casanova, 2010: 48). El silencio es, pues, la más radical expresión poética.

En xxxiv, la voz lírica interroga al cuerpo, le cede la palabra, aunque este no la tome: «Y ahora / que la navegación se anuncia larga y nada / parecería haber que no hubiéramos muerto, / desnudo cuerpo, dime, / qué sabes tú de mí que así me miras / en la borrada orilla oscura de este mar». Se muestra cómo el cuerpo y la voz poética descienden, unidos en esta ocasión, hacia «la borrada orilla oscura de este mar»: la nada absoluta, el silencio, en cuyo fondo surgirá el fulgor. Así, en xxxv adviene el «pájaro que vuela», que consume al «cuerpo / bebido por el pájaro». Frente a las aves ingeridas por el *yo* poético (xxxix), el hecho de ser «bebido por el pájaro» insinúa el abandono de sí mismo por el otro. Finalmente, en el fragmento xxxvi:

Y todo lo que existe en esta hora  
de absoluto fulgor  
se abrasa, arde



contigo, cuerpo,  
en la incendiada boca de la noche.

La destrucción de la voz poética —la realización del «suicidio» que en el primer fragmento solo se intuía— logra la consecución del poema. Sin embargo, cabría señalar que «la autodestrucción del *yo* sigue siendo el gesto extremo de un sujeto soberano, vigilante, dueño de sí y, por eso mismo, impoético» (Cuesta Abad, 2017: 82). Si, en cierto modo, aún posee control sobre la palabra, solamente en el silencio que sigue al último fragmento puede hallarse la verdadera consumación del poema. Tal como aseveraba Marta Agudo en su ensayo sobre el fragmento x, *El fulgor* se constituye como poema de una derrota, ya que la voz poética, pese a simular su destrucción en los tramos finales, no puede desaparecer hasta que el último texto se encuentre escrito, donde queda grabada. El regreso a un nuevo estado de lo gris, en el que otro *yo* poético recoja el relevo de esta voz, hecha cuerpo, resulta, desde nuestro punto de vista, inevitable.

## Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos tratado de esclarecer cuál es la estructura de *El fulgor*. Con el fin de cumplir con dicho objetivo, abordamos varias cuestiones teóricas relacionadas con el pensamiento poético de Valente, como la relación del cuerpo y el espíritu, la integración de la forma en lo informe y viceversa, los movimientos de retracción y expansión que vertebran el poema y la desaparición de la voz poética.

Recapitulando, hemos podido observar el proceso de destrucción y alumbramiento de la palabra. En *El fulgor*, este planteamiento constituye el desarrollo del libro, que se configura como un viaje desde la ceniza —los restos de la unidad— hasta la aparición final de la antepalabra o experiencia unitiva. La teoría poética valentiana, pues, latente en cada composición aducida, se poetiza, conformando el eje horizontal de *El fulgor*. La estructura, por tanto, se corresponde con la inmersión en la nada, que se efectúa de forma gradual a partir de movimientos espirales (ya que no son meras repeticiones, sino que existe progresión).

De esta forma, hemos dividido el poema de acuerdo a cuatro movimientos. El primero acontece entre los fragmentos 1 y xv. Desde el final de xv («pájaro tenue, terminal») hasta el fragmento xxi se sucede el segundo movimiento, mientras que el tercero se extiende desde los fragmentos xxi y xxii hasta xxvi. Finalmente, marcamos el inicio del último movimiento entre xxvii y xxxiii, prolongándose hasta xxxvi. Además, a partir de nuestro análisis, podemos determinar que en cada movimiento acaece una llegada al límite del camino (xii, xix, xxiv-xxv y xxvii-xxxiii, respectivamente), un alumbramiento (xv, xx-xxi, xxvi, xxxv-xxxvi) y la presencia,

de una u otra forma, de la muerte (I, XVI, XXII-XXIII y XXXI-XXXIV), que es superada con la reanudación del viaje hacia la nada (ruptura de los límites). Esto es posible, en la mayoría de los casos, mediante el uso del silencio y la aparición de los fragmentos en pasado.

Aunque en este trabajo no hemos podido dedicarle suficiente atención, podría resultar de interés, para futuras investigaciones, dar cuenta de cómo las composiciones en pasado, al igual que el eje horizontal, giran en torno a la nada y la memoria a la que ellas mismas pertenecen, actuando como recuerdos de un viaje hacia la unión previo al poema. Así, los recuerdos de cada movimiento también tienden a agruparse en destrucción y descenso a la nada (III, XXV, XXVIII), alumbramiento y llamada (VI, VII, XXII, XXX-XXXII) y nueva aparición de la muerte (I, XVI, XXVIII, XXXI-XXXII). El poema, pues, es una espiral en torno a la memoria del otro y a un infinito proceso de creaciones, muertes y nuevos engendramientos.

No obstante, resulta necesario señalar que no se debe pretender dividir rígidamente el poema, puesto que las etapas de la voz en presente y de la memoria se entremezclan y se superponen con frecuencia. *El fulgor*, tal como hemos tratado de evidenciar con nuestro trabajo, es, en suma, la aplicación radical de un planteamiento literario que trasciende la ficción. El continuo descenso en la nada y los nuevos momentos de creación, ya sea desde una interpretación poética, como ha sido el caso de este estudio, u ontológica y amorosa, permiten esclarecer no solo la dinámica del poema, sino también el proceso de escritura del autor y su obra. La voz poética únicamente logra que la palabra cobre absoluto significado al desaparecer, literalmente, «en la incendiada boca de la noche».

#### BIBLIOGRAFÍA

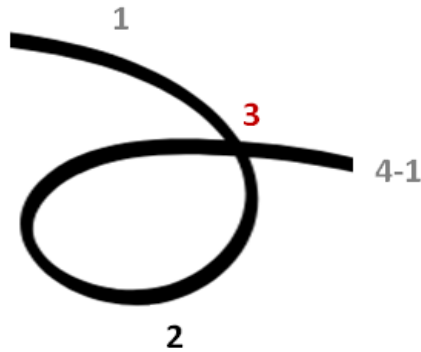
- AGUDO, M. (2010): «El fulgor, x», en A. Sánchez Robayna (ed.), *Presencia de José Ángel Valente*, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 17-21.
- ALAMEDA, S. (2018): «Un poeta en el tiempo», en A. Sánchez Robayna (ed.), *El ángel de la creación: diálogos y entrevistas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, entrevista 12.
- ANCET, J. (2018): «Distinguir las voces de los ecos», en A. Sánchez Robayna (ed.), *El ángel de la creación: diálogos y entrevistas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, entrevista 9.
- ARANCIBIA, M. (2018): «Palabras y ritmos: el don de la lengua», en A. Sánchez Robayna (ed.), *El ángel de la creación: diálogos y entrevistas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, entrevista 11.
- CANTELI, M. (2010): «Fragmentos para una lírica negativa», en M. Agudo y J. Doce (eds.), *Pájaros y raíces: en torno a la obra de José Ángel Valente*, Abada Editores, Madrid, pp. 21-29.

- CIRLOT, J. E. (2016): *Diccionario de símbolos*, 16ª ed., Siruela, Madrid.
- CUESTA ABAD, J. M. (2017): *Figuras en fantasma: tentativas sobre José Ángel Valente y Antonio Gamoneda*, Libros de la resistencia, Madrid.
- FERNÁNDEZ CASANOVA, M. (2010): «El último poema», en A. Sánchez Robayna (ed.), *Presencia de José Ángel Valente*, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 45-49.
- GARCÍA BERRIO, A. (1995): «Valente: descensos antiguos a la memoria», en T. Hernández Fernández (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Ediciones Cátedra / Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 15-28.
- GOYTISOLO, J. (2009): *Ensayos sobre José Ángel Valente*, Universidad de Santiago de Compostela.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, J. (2010): «El testamento de John Donne», en M. Agudo y J. Doce (eds.), *Pájaros y raíces: en torno a la obra de José Ángel Valente*, Abada Editores, Madrid, pp. 329-361.
- KRUPA, M. (2016): «Mandorla: la mística y lo corpóreo en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz y *El fulgor* de José Ángel Valente», *Revista de Literatura*, LXXVIII, 156, pp. 597-620. En línea: [Revista de literatura](#).
- MANCHO DUQUE, M. J. (1982): *El símbolo de la noche en San Juan de la Cruz: estudio léxico-semántico*, Universidad de Salamanca.
- MAS, M. (1986): *La escritura material de José Ángel Valente*, Ediciones Hiperión, Madrid.
- PEINADO ELLIOT, C. (2003a): «Arquitectura y fragmento. Análisis de *El fulgor* de José Ángel Valente», *Revista de literatura*, LXV, 130, pp. 501-530. En línea: <https://idus.us.es/handle/11441/28408>.
- (2003b): «La alteridad en Eliot y Valente: en torno a “Little Gidding” y *El fulgor*», *Revista de Filología y su Didáctica*, 26, pp. 349-390. En línea: <https://idus.us.es/handle/11441/28376>.
- PRADEL, S. (2018): *Vértigo de las cenizas: estética del fragmento en José Ángel Valente*, Pre-textos, Valencia.
- QUEVEDO, F. (1987): *Poesía varia*, Cátedra, Madrid. Edición de J. O. Crosby.
- RISCO, A. (1992): «Lázaro en la poesía de José Ángel Valente», en C. Rodríguez Fer (ed.), *José Ángel Valente: el escritor y la crítica*, Taurus, Madrid, pp. 267-279.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1996): «Sobre dos poemas de José Ángel Valente», en *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Alianza, Madrid, pp. 41-47.
- SANTAMARÍA, A. (2008): «Lo alucinado y lo (nuevo) sublime (fragmento)», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 13, pp. 96-98. En línea: <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/67671>.

- VALCÁRCEL, E. (1989): *El fulgor o la palabra encarnada (Imágenes y símbolos en la poesía última de José Ángel Valente)*, PPU, Barcelona.
- VALENTE, J. Á. (2008): *Obras completas II. Ensayos*, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona. Edición de Andrés Sánchez Robayna y recopilación e introducción de C. Rodríguez Fer [= II].
- (2018): *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona. Edición e introducción de A. Sánchez Robayna.
- (2019): *Poesía completa*, Galaxia Gutenberg, Barcelona. Edición e introducción de A. Sánchez Robayna [= I].
- ZAMBRANO, M. (1991): *El hombre y lo divino*, Ediciones Siruela, Madrid.
- (2008): «José Ángel Valente por la luz del origen», en C. Rodríguez Fer (ed.), *El fulgor y las tinieblas*, Axac, Lugo, pp. 37-48.

## APÉNDICE

### Diagrama 1

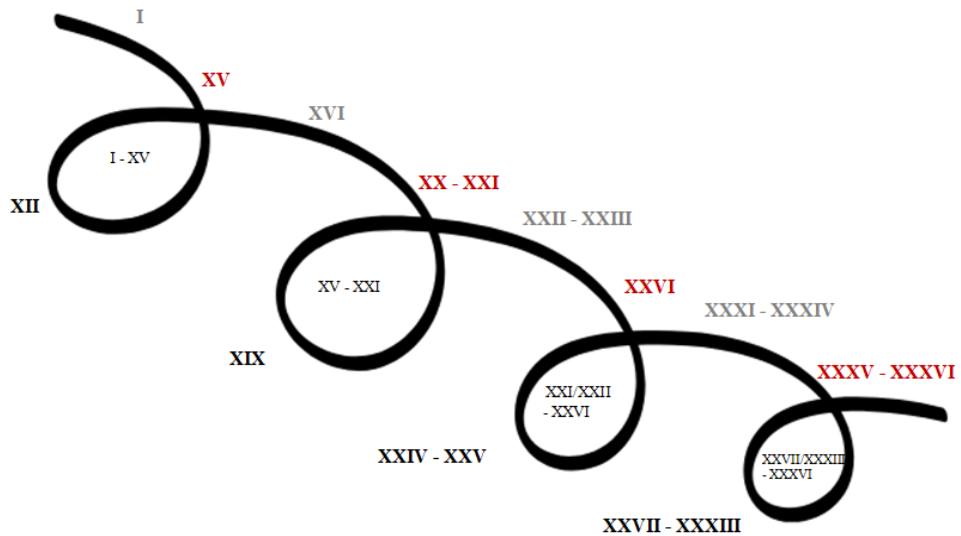


El diagrama es una simplificación de los siguientes esquemas, constituidos por el desarrollo de una espiral descendente, que está extendida a lo largo del eje horizontal. Cada tramo de la figura (cuatro en total) representa uno de los movimientos que conforman la estructura de *El fulgor*.

En este caso, para facilitar la comprensión de los esquemas posteriores, aducimos un único tramo, que en los diagramas estará completado por los fragmentos principales de las etapas que se suceden en cada movimiento. Así, el número 1, en gris, se corresponde con la aparición de la muerte. El número 2, es decir, el intervalo circular (negro), se vincula con el descenso a la nada y la llegada al límite,

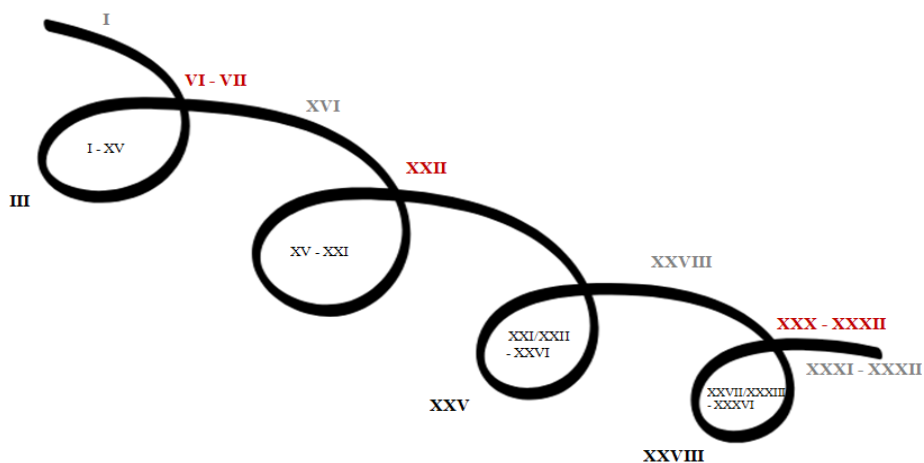
mientras que el número 3, coloreado de rojo y colocado en la intersección entre líneas, supone el instante de alumbramiento y la ruptura de dicho límite. Finalmente, tras este punto surge nuevamente la muerte, que es el número 4 o, en relación con el resto de la estructura, el número 1 del siguiente movimiento. El 1, pues, evoca la inevitable separación y la prosecución del viaje hacia el origen.

## Diagrama 2



En este diagrama se representa la estructura de *El fulgor* en el eje horizontal (se mantiene la simbología de los colores del esquema anterior). Los cuatro tramos de la espiral constituyen los diferentes movimientos, a cada cual más inmerso en la nada que el anterior.

### Diagrama 3



El presente diagrama muestra la disposición de los fragmentos en pasado. Cabe señalar que existen espacios que no se hallan ocupados por ningún fragmento. El esquema se corresponde con el recuerdo de un trayecto pasado hacia la nada. Puesto que su aparición en el poema está destinada a influir en el desarrollo de la estructura, se constituye como un viaje secundario, dependiente del principal, que se inserta en los momentos oportunos. Sería conveniente, pues, unificar ambos esquemas. No obstante, para no entorpecer la lectura, los presentamos separados.