


ÍNDICE.

TOMO I.

INTRODUCCIÓN..... 15

CAPÍTULO PRIMERO.

LOS PRIMEROS MODELOS MATEMÁTICOS DE LÍMITE Y LA APROXIMACIÓN A LO INALCANZABLE..... 121

 PRELUDIO. EL VIRAR Y VIBRAR DE LAS PALABRAS EN LA TENSIÓN DE LA INFINITUD: LA INFINIVERSIÓN Y EXPECTROVERSIÓN DEL LÍMITE..... 123

I. ANTECEDENTES DEL MÉTODO DE LOS LÍMITES Y DEL INFINITO ACTUAL..... 131

II. EL DESARROLLO DEL ANÁLISIS MATEMÁTICO Y LAS IDEAS DE LÍMITE E INTEGRACIÓN. 137

1. LOS INICIOS DEL CÁLCULO..... 142

2. LA TEORÍA DE *LÍMITES*. 149

3. LA EVOLUCIÓN DEL CÁLCULO..... 150


4. LOS CÁLCULOS DIFERENCIAL, INTEGRAL E INFINITESIMAL..... 157




4.1. LO INALCANZABLE. 157

4.2. EL PASO AL *LÍMITE* Y EL TRASPASO DE LO CUANTITATIVO A LO *CUALITATIVO*..... 162

III. EL LÍMITE DEL LOGOS. 166




1. LA DIFERENCIACIÓN Y LA INTEGRACIÓN. EL LOGOS Y EL RITUAL SACRIFICIAL 166


2. EL “ÁLGEBRA” UNIVERSAL DEL <i>FUEGO</i> . LA POTENCIALIDAD DE LOS <i>LÍMITES</i> Y LA FORMACIÓN DEL CONCEPTO DE <i>CONVERGENCIA</i>	171
3. EL CÁLCULO, LA INTEGRACIÓN, EL <i>LOGOS</i> Y LOS ARQUETIPOS DEL ÁRBOL Y LA CRUZ.....	182
4. LA INTEGRACIÓN Y EL <i>LÍMITE</i> DEL <i>LOGOS</i> . VALENTE Y LOS MELANESIOS.	192
5. EL CÁLCULO Y LA FORMA POÉTICA.	200
 IV. EL LEGADO UNIVERSAL DE LEIBNIZ. LA CREACIÓN DE SIGNOS GENERALES Y LAS TRANSICIONES DE SUS COMBINATORIAS.	222
1. LA PALABRA COMO “PERPETUO ESPEJO VIVIENTE DEL UNIVERSO”.	222
2. LA ESTRUCTURA <i>LÍMITE</i> DE <i>INFINIVERSIÓN</i> Y LA RESTAURACIÓN DE LA EXPERIENCIA DE LOS ORÍGENES.	231
3. LA EMERGENCIA DE LA FORMA.	240
3.1. LA TOPOLOGÍA, LA TEORÍA DE LAS CÓNICAS Y LA <i>EXPECTROVERSIÓN</i> DE LOS <i>LÍMITES</i>	240
3.2. LA POTENCIALIDAD FORMAL Y TRANSFORMATIVA DE LOS <i>INTERSTICIOS</i> . LA <i>EXPECTROVERSIÓN</i> DE LOS <i>LÍMITES</i> Y EL <i>PERSPECTIVISMO</i> DE LEIBNIZ.	245
  “ALGEBRAIZACIÓN” IMAGINARIA DE LOS <i>LÍMITES</i> POÉTICOS.....	260
1. EL “ÁLGEBRA” UNIVERSAL DEL SILENCIO.....	261
2. LAS “ÁLGEBRAS” UNIVERSALES DE LA <i>LENTITUD</i> Y EL <i>DERRUMBAMIENTO</i> EN LA PALABRA <i>INFINIVERTIDA</i>	268
 CAPÍTULO SEGUNDO.	
 <i>HACIA UNA SEMIÓTICA GENERAL DE LOS LÍMITES. INDETERMINACIÓN Y RELACIONALIDAD EN LA LÓGICA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA.</i>	275

 PRELUDIO. LA TOPOLOGÍA Y LA LÓGICA DE LOS LÍMITES EN PEIRCE. EL GLISSANDO DE LA EXPECTROVERSIÓN.....	277
I. LA CONSTRUCCIÓN DE LA LÓGICA.....	302
1. EL ÁLGEBRA DE LA LÓGICA.....	302
2. LA LÓGICA SIMBÓLICA Y LA OPERATIVIDAD DE LOS LÍMITES..	315
3. LOS SISTEMAS FORMALES Y LOS VALORES SINTÁCTICOS.	325
3.1. PARTES Y FORMAS DE LA LÓGICA MODERNA.	325
3.2. ÓRDENES DE LOS SISTEMAS LÓGICOS Y PROPIEDADES METATEÓRICAS.....	333
II. LA NOCIÓN DE CÁLCULO LÓGICO EN LA LITERATURA EXPERIMENTAL.	345
 PRISMA DE UN RITORNELO. PRE-SINTAXIS Y SINTAXIS DE LA MÚSICA DE LOS LÍMITES.....	355
III. LA HISTORIA DE LA LÓGICA Y ALGUNOS MODOS IMPREVISTOS DE ENTENDER LOS LÍMITES.	371
1. INICIOS DE UN LENGUAJE. RELACIONALIDAD Y PROCESUALIDAD DE LOS LÍMITES.	372
2. LAS PARADOJAS Y LOS LÍMITES.....	377
IV. LÍMITES DE TRANSICIÓN RECURSIVA.....	383
V. LA TEORÍA MATEMÁTICA DE CATEGORÍAS Y EL ARQUETIPO COMO LÍMITE UNIVERSAL.	390
 EL GRUPO N [NADA, NUNCA, NADIE] COMO ARQUETIPO DE LA POÉTICA DE LA MODERNIDAD.	397

CAPÍTULO TERCERO.


<i>LÍMITES, TRANSICIONES, REDES Y PÉNDULOS.</i>	<i>411</i>
--	------------

 PRELUDIO. EL CONTINUO PEIRCEANO. EL DESLINDE DE LA TRANSPARENCIA.....	413
I. ENTRE LOS INTERSTICIOS. MODOS FRONTERIZOS DE ENTENDER LOS LÍMITES EN LA SEMIÓTICA DE PEIRCE.	436
1. LAS <i>TRANS-FORMACIONES</i> , LAS INVARIANZAS Y LOS INTERPRETANTES.	436
2. LA <i>OSCILACIÓN</i> DEL PENSAMIENTO <i>ENTRE LA GENERALIDAD Y LA VAGUEDAD</i> . LOS CUANTIFICADORES.	449
3. EL REMA. EL <i>LÍMITE</i> DE LA <i>AUSENCIA</i> . “EL VUELO DETRÁS DEL AIRE”.	457
4. EL SESGO DE LA SINTÁXIS.	472
 RICERCARE. LA TRANS-FORMACIÓN DE LAS PALABRAS.	479
1. MATERIAL MAGNÉTICO Y EROSIÓN DE LAS PALABRAS. EL <i>LÍMITE</i> DE LA ELEMENTALIDAD.	480
1.2. NAUFRAGIO SOLAR EN EL BORDE DE LOS GERUNDIOS.	490
II. LO AUSENTE DEL SIGNO Y LA HUELLA INMEMORIAL. PEIRCE Y LÉVINAS. LOS LÍMITES DEL ESPACIAMIENTO.....	494
1. LA <i>HUELLA</i> Y LA CURVATURA DEL PENSAMIENTO.	501
 EL “OBJETO DINÁMICO” ILIMITADO Y EL TRASVASE DE LOS SUSURROS.....	505
III. LA INDETERMINACIÓN DE LOS SIGNOS EN LAS MATEMÁTICAS Y LA TRANSPOSICIÓN DEL OBJETO EN LA POESÍA.....	512
IV. EL “OBJETO DINÁMICO”, LA FRAGMENTARIEDAD, EL SENTIDO, LA MEMORIA Y LA OBJETIVIDAD.	522
V. ABDUCCIÓN, CREATIVIDAD E INFINIVERSIÓN.....	547

VI. LA LÓGICA DIAGRAMÁTICA. LOS GRÁFICOS EXISTENCIALES Y LAS TRANSACCIONES EN LAS FRONTERAS.....	558
VII. LA LÓGICA DE RELACIONES.....	579
 EL ARCHISEMEMA <i>D</i> Y EL CAMPO CONCEPTUAL DEL <i>TRANS-MUNDO</i>	585

CAPÍTULO CUARTO.

<i>LA GÉNESIS DE LOS UMBRALES</i>	595
---	-----

 PRELUDIO. RECURSIVIDAD DE LAS CATEGORÍAS PEIRCEANAS.....	597
--	-----

I. LA PRIMERIDAD Y LO ILIMITADO. LAS CUALIDADES DEL SENTIR.....	603
---	-----

 EL SON SIN FIN DE LA PIEL DEL “PEZ”.....	608
--	-----

1. LA DEVASTACIÓN DE LA REALIDAD. LA INFINITUD DEL DESEO..	614
--	-----

2. <i>INFINIVERSIÓN</i> E INDETERMINACIÓN DE LOS <i>LÍMITES</i>	639
---	-----

2.1. INDETERMINACIÓN Y APERTURA DE LOS <i>LÍMITES</i> . MISTICISMO Y TAOÍSMO.	647
--	-----

 GÉNESIS DE LA PALABRA “TRANS - IDA”.....	657
--	-----


1. LA CORPORALIDAD DE LAS PALABRAS. SOMA SONORO DE SOMBRAS.	664
--	-----

1.2. “CONTORNOS” PROFUNDOS DE LA PALABRA POÉTICA.	667
--	-----

II. LA SEGUNDIDAD. EL SOBRE-VIVIR Y LA ERRANCIA. VERSIÓN POÉTICA DEL TEOREMA DE INCOMPLETITUD.....	677
--	-----


1. LA VOCAL INTERRUPTIDA DEL ANIMAL. <i>SUBFONDOS</i> DE LA PALABRA: LA RESPIRACIÓN, LA ALTERIDAD Y LA VOZ DE LA MUERTE.	687
---	-----

2. EXISTENCIA Y ASCÉTICA EN LA ESTÉTICA <i>LÍMITE</i> DEL <i>SABI-WABI</i>	693
---	-----

 LA TEORÍA DE LOS LÍMITES DE HÖLDERLIN Y EL TEOREMA DE BANACH-TARSKI.....	699
III. LAS FRONTERAS SALVAJES ENTRE LA PRIMERIDAD Y LA SEGUNDIDAD.....	709
1. EI “HAY”. LA DENSIDAD DEL RETORNO FANTASMAGÓRICO Y LA TRAGEDIA.....	709
IV. LA TERCERIDAD. LA EXPERIENCIA LÍMITE: FUSIÓN DE PALABRA, ACTO Y PENSAMIENTO.....	717
1. EL PENSAMIENTO Y LA VIDA EN LA VIBRACIÓN DE LOS LÍMITES DE LA PALABRA POÉTICA.....	733
2. LA FRONTERA ENTRE LA SABIDURÍA Y EL DELIRIO. LA INDECIDIBILIDAD.....	739

CAPÍTULO QUINTO.

<i>LAS SOMBRAS DEL LÍMITE. RECURSIVIDAD DE LA PRIMERIDAD EN LA TERCERIDAD. LAS ACCIONES DE LA AUSENCIA.....</i>	<i>751</i>
---	------------

 PRELUDIO. LA PASIÓN DEL PENSAMIENTO.....	753
I. EL LENGUAJE Y LO SENSIBLE.....	758
1. ROSTRO EN EL ESTUPOR.....	769
II. LA TENSIÓN CIFRADA DEL LENGUAJE.....	778
1. RELACIÓN REFLEJA Y SIGNIFICANTE CIFRADO.....	786
2. LA EXPECTROVERSIÓN, EL “ASPECTO” Y LA DISTANCIA.....	797
3. LA SOBRECARGA DEL SIGNIFICANTE.....	799
3.1. EL SIGNIFICANTE. LA INFINIVERSIÓN Y EXPECTROVERSIÓN DE LOS LÍMITES.....	802
III. LOS PARAJES DE LOS NÚMEROS.....	814

1.	EL BORRARSE Y LOS NÚMEROS IRRACIONALES.....	814
2.	LA VIBRACIÓN DEL <i>LÍMITE</i> . EL CARÁCTER EXÓTICO DEL NÚMERO Y LA <i>EXPECTROVERSIÓN</i> DEL SIGNIFICANTE.	821
3.	LAS LETRAS Y LOS NÚMEROS COMO CUALISIGNOS.	827
IV.	LA TRANSDUCCIÓN DEL NOMBRE Y EL LÍMITE DE LA FISIS.....	830
1.	EL NOMBRARSE DEL NOMBRE.....	830
2.	ORIGEN, TRANSDUCCIÓN Y UNIVERSALIDAD.	836
3.	CORRESPONDENCIAS CÓSMICAS Y VERBALES.....	850
V.	LA MODULACIÓN DE LA MATERIA.....	854
1.	LOS CRUCES Y LO INTERVÁLICO.....	861
2.	EL <i>LÍMITE</i> DE LA SUSPENSIÓN POÉTICA. LA LÓGICA INTERVÁLICA Y LA RECURSIVIDAD.....	865
3.	ICONICIDAD Y AUTOSIGNIFICACIÓN.....	872
4.	RECURSIVIDAD DEL “PRECURSOR OSCURO”.	876

TOMO II.

ÍNDICE.....	883
-------------	-----



<i>MOVIMIENTO RETROGRADO. EL PRIMER DIBUJO POÉTICO DE LAS CIENCIAS.....</i>	<i>897</i>
---	------------

I.	EL LÍMITE DE LA FISIS. “NACIMIENTO” DE LAS FIGURAS DE LAS PRIMERAS CIENCIAS A PARTIR DE UN MODELO HIDRÁULICO E INFINIVERTIDO DE POEMA.....	899
1.	“NACIMIENTO” DE LAS MATEMÁTICAS DE ARQUÍMEDES.	905
2.	<i>INFINIVERSIÓN</i> POÉTICA Y “NACIMIENTO” DE LA FÍSICA DE LUCRECIO.....	916


CAPÍTULO SEXTO.

*LA TENSION DE LA INFINITUD Y EL
DESBORDAMIENTO DE LA FISIS.....929*

 PRELUDIO. INFINITUD DEL TRIPLE ACORDE POÉTICO
POTENCIACIÓN / FORMACIÓN / TRANSFORMACIÓN. 931

I. LA POTENCIALIDAD Y “LA INFINITA PROGRESIÓN DE LA
SOMBRA”. 940

1. *DÝNAMIS*. 946
2. POTENCIALIDAD Y CONCAVIDAD. 952
- 2.1. LOS RECIPIENTES DE LAS LETRAS Y LA LUZ. 954
- 2.2. EL VASO: *LÍMITE* FLUIDO, FORMANTE Y TRAS-LÚCIDO. 957
- 2.3. LA MANDORLA, LA FIGURA GEOMÉTRICA. LA FORMA ES EL
VACÍO. 962

 VALENTE Y LOS HOPI. EL BORDE DEL VUELO. 967

1. LA *TRANSFORMACIÓN* Y LA CONDENSACIÓN. PIEDRAS Y
CRISTALES. 976

II. EL CERO, LÍMITE DE LA NADA 983


1. EL VALOR DE POSICIÓN. 987
2. EL *SHUNYA*: EL CERO Y EL VACÍO. 993
3. VACUIDAD Y PENSAMIENTO. 1003
4. EL VACÍO: ESPACIO DE CREACIÓN. 1007
5. EL VACÍO Y LA HUELLA INVISIBLE DE LA POSIBILIDAD. 1013

III. LA INTERIORIDAD Y LA PURA GERMINACIÓN. 1016

2. VALENTE Y LOS QUICHES. 1020


IV. EL TRABAJO DE TRANSMUTACIÓN EN QUE TODAS LAS COSAS
SE TRANSFORMAN HACIÉNDOSE INTERIORES. 1024

1. LA POÉTICA DE LA INTIMIDAD Y LA ESTÉTICA DE LA
DISOLUCIÓN. 1031
2. LA DISOLUCIÓN, LA IRONÍA Y LA *EXPECTROVERSIÓN* DE LOS
LÍMITES. 1034

V. EL POEMA INFINIVERTIDO. MODELO DE FORMACIÓN, TRANSFORMACIÓN, TRANSPOSICIÓN, DISOLUCIÓN Y POTENCIACIÓN DE TODAS LAS COSAS.	1039
 EL INFINITO, EL <i>ÁPEIRON</i> Y LO <i>ILIMITADO</i>	1049
VI. EL INFINITO MATEMÁTICO.	1066
1. LA IDEA DE <i>LÍMITE</i> Y EL INFINITO ACTUAL EN LAS MATEMÁTICAS MODERNAS.....	1067
2. EL INFINITO <i>POTENCIAL</i>	1075
VII. EL ESPÍRITU Y EL INFINITO POTENCIAL.....	1080
1. EL INFINITO Y LA SUSTITUCIÓN.	1082
2. EL INFINITO Y EL DESEO.....	1096
2.1. EL NO-LUGAR DEL LENGUAJE COMO LUGAR DEL AMOR Y DE LA <i>NADA</i>	1102
VIII. EL POEMA INFINIVERTIDO EN EL ESPACIO INFINITO DEL RITMO Y SU INVERSIÓN EN EL CERO DE NADIE.	1110
IX. RITMO E INFINITUD DE LAS EXPERIENCIAS LÍMITE. LA DANZA DE LA OSCURIDAD.	1114
1. LA PALABRA DESÉRTICA.	1114
2. PASIVIDAD Y ANIQUILACIÓN.....	1124
3. PASIVIDAD E IMAGEN. LA IMAGEN.....	1137
UNA FUNCIÓN DE RITMO.	1137
4. DIALOGIZACIÓN INTERNA.	1146
5. LA ESCUCHA INFINITA.	1157
5.1. LA ESPERA Y LA ESCUCHA. LA PROFUNDIDAD ORIGINARIA.	1157
5.2. VALENTE Y LOS AGNI. LA MELODÍA Y LA SOMBRA.....	1168
5.3. VALENTE Y LAS <i>UPANISHADS</i> . MATERIA Y RITMO. EL SONIDO DE LOS INTERVALOS.	1173
5.4. LA ESCUCHA Y EL ESPACIO. EL <i>LÍMITE</i> TRASCENDENTAL DEL <i>AKASA</i> (EL CERO, EL ESPACIO, EL INFINITO).	1176

CAPÍTULO SÉPTIMO.


EL HAZ^{AD}. LOS LÍMITES DE LA FORMA Y LA PULSACIÓN MATEMÁTICA. 1185

 PRELUDIO. EL “GRUPO” N Y LA EMERGENCIA DE LA FORMA. 1187

I. EL DESCENSO Y EL ASCENSO DE LA ABSTRACCIÓN. EL RITMO DEL LÍMITE. 1199

1. RITMOS, GEOMETRÍAS Y ESTRUCTURAS DE ELEVACIÓN E INMERSIÓN DE LOS LÍMITES. 1209

II. DESCENSO DE LA ABSTRACCIÓN. EL LÍMITE DE LA CREACIÓN. 1219

 ENTRE LOS PÁJAROS LA NOCHE. LA ESTRUCTURA VERBAL *INFINIVERTIDA*. LA MIRADA INVERTIDA EN EL *AFUERA*. 1219

1. EL PRINCIPIO ABSTRACTO COMO INSTRUMENTO DE LA CREACIÓN MATEMÁTICA. 1223

1.1. EL TACTO DEL PENSAMIENTO. 1230

2. LA ABSTRACCIÓN, EL ASCETISMO Y EL *LÍMITE* DE LA TRASCENDENCIA. 1234

 LA TEORÍA DE GRUPOS DE E. GALOIS Y LA TRIPLE INVERSIÓN DEL “GRUPO” N 1240


III. ENTRE EL FULGOR LO NUNCA VISIBLE. LA ESTRUCTURA EXPECTROVERTIDA DE LOS LÍMITES. 1245

 VALENTE Y ROTHKO. LOS BORDES ARDIENTES. 1245


2. LO UNO Y LO MÚLTIPLE. *EXPECTROVERSIÓN* Y MIXTURAS EN LA ESTÉTICA Y LAS MATEMÁTICAS. 1255

IV. EL HAZ^{AD}. 1261

1. *EI GRUPO N* Y EL ANSIA DE LEJANÍA. 1265


 LA ESTRUCTURA *EXPECTROVERTIDA* DEL *GRIS* Y LA FASE DE TRANSICIÓN DEL *LÍMITE*. 1269

2. LA LUZ QUE CORROE.....	1275
---------------------------	------

 LA LÓGICA CONTRAFÁCTICA DEL GRUPO N. (LO HIPOTÉTICO QUE HORADA EL ALMA.).....	1280
---	------

CAPÍTULO OCTAVO.

<i>ESCALAS, ESQUEMAS, ESTRUCTURAS Y MODELOS POÉTICOS.....</i>	<i>1289</i>
---	-------------

 PRELUDIO. LAS MATEMÁTICAS COMO CONDICIÓN FORMAL DE TODA IMAGINACIÓN.....	1291
--	------

I. COMPLEJIDAD DE LAS ESCALAS CONSTRUCTIVAS Y RIQUEZA SEMÁNTICA DE LAS MATEMÁTICAS.....	1309
---	------

II. ESTRUCTURAS MATEMÁTICAS Y LÍMITES UNIVERSALES.1326	
2. ESQUEMAS DE GÉNESIS Y ESTRUCTURAS DEL MUNDO. LA EMERGENCIA DE LA FORMA Y LOS MIXTOS.	1330



III. EL DESLIZAMIENTO DE LAS MATEMÁTICAS MODERNAS A LAS MATEMÁTICAS CONTEMPORÁNEAS. LAS “NOCIONES” E “IDEAS” EN LA TEORÍA DE A. LAUTMAN Y LA TEORÍA MATEMÁTICA DE CATEGORÍAS.....	1363
---	------

IV. RECURSIVIDAD Y “BUCLES EXTRAÑOS” EN EL LENGUAJE.....	1376
1. LOS LÍMITES DE LA AUTORREFLEXIBILIDAD.....	1379
2. EL DOBLAJE REFLEXIVO.....	1392
3. EL CONCEPTO LÓGICO DE <i>BUCLE</i>	1396
4. LA ERRANCIA DEL SIGNIFICANTE Y LA EMERGENCIA DE LA FORMA.....	1405

V. ESQUEMAS DE TRÁNSITO EN LA MATERIA VERBAL. RITMOS, FIGURAS Y SEMÁNTICAS..... 1415


1. *ESQUEMAS DE TRÁNSITO EN LA EXPERIENCIA DE LOS LÍMITES EN LA POÉTICA DE VALENTE*.1419
 - 1.1. ESQUEMAS DE RITMOS. 1419
 - 1.2. ESQUEMAS DE ESPECTROS MUSICALES: 1420
 - 1.3. ESQUEMAS DE INDETERMINACIÓN:..... 1420
 - 1.4. ESQUEMAS DE MIXTOS..... 1420
 - 1.4.1. COMBINATORIAS SEMIÓTICAS..... 1422
 - 1.5. ESQUEMAS DE CONTINUO..... 1422
 - 1.6. ESQUEMAS E ISOTOPIÁS DE TRASLACIÓN. 1423
 - 1.7. ESQUEMAS DE INFINITOS. 1423
 - 1.8. ESQUEMAS TRANSVERSALES DE LA *TRASCENDENCIA*. 1423
 - 1.9. ESQUEMAS DE RECURSIÓN: 1423
 - 1.9.1. ESTRUCTURAS DE BUCLES: 1424
 - 1.9.2. MOVIMIENTOS GRAMÁTICALES: 1424
 - 1.10. ESQUEMAS Y FORMACIÓN DE ARQUETIPOS. 1424

GRUPOS DE MODELOS POÉTICOS..... 1427

1. EL MODELO *DESERTIZADO*.....1435
2. EL MODELO DE LO *ERRÁTICO*.....1437
- EL PENSAR O EL SENTIR DE LO IMPOSIBLE: EL ERRAR.1437
3. EL MODELO DEL ANTECOMIENZO.1440
4. EL MODELO DEL PEZ ABISAL.....1443
5. EL MODELO DEL PÉNDULO RESIDUAL.1445
-  EL MODELO DEL CARACOL.....1447
7. EL MODELO DE LOS AGUJEROS NEGROS.1450
-  EL MODELO DE LA DIAGONAL.1455

CAPÍTULO NOVENO.


LA PROPIEDAD “TRANS” DEL LENGUAJE Y LOS PROBLEMAS METATEÓRICOS DE LIMITACIÓN..... 1463

 PRELUDIO. EL HORIZONTE DE LO INALCANZABLE Y LOS PROBLEMAS METATEÓRICOS DE LIMITACIÓN..... 1465


I. LOS TEOREMAS DE LIMITACIÓN. 1476

1. LA *INCOMPLETITUD* DE LOS LÍMITES.....1483

2. LA *INDECIDIBILIDAD* DE LOS LÍMITES.1489

 *POSTLUDIO*. 1497

I. DIMENSIONES LÓGICO-SENSIBLES DE LA PROPIEDAD “TRANS” DEL LENGUAJE. LA ESCALA INFINITA DE LA PALABRA TRANSDIDA O POÉTICA. LA CURVA MUSICAL ENTRE EL LIMO Y LA LUZ. 1497

 *SÍNTESIS FORMAL Y CONCEPTIVA (MINIENCICLOPEDIA)*. 1517

ANEXO 1.

EL DESTINO SOLITARIO DE LOS MATEMÁTICOS. 1657

CONCLUSIONES. 1679

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

I. BIBLIOGRAFÍA LÓGICO-MATEMÁTICA..... 1707

II. BIBLIOGRAFÍA ESTÉTICO- LITERARIA..... 1713

III. BIBLIOGRAFÍA DE Y SOBRE JOSÉ ÁNGEL VALENTE..... 1729

BWV Anh. 117a

The image shows the first three measures of the piece BWV Anh. 117a. The music is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first two measures feature a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass clef with a simple accompaniment of quarter notes. The third measure shows a change in the bass line, with a more active eighth-note accompaniment.

INTRODUCCIÓN.

El título formulado como “La experiencia de los *límites* en la obra de José Ángel Valente y sus ‘implicaciones’ lógico-matemáticas” sintetiza la tesis en la que “La experiencia de los *límites*” se refiere a la irrupción del *silencio*, *Límite Trascendente* que, musical o mortal, rompe o abre todos los *límites* de las palabras hacia ese *más allá*, ansia de lejanía, nunca de nadie, en que las palabras *transitan libres* entre la *indeterminación*, *la incompletitud*, *la indecidibilidad*, *la infinitud* y *el continuo* que son, precisamente, los problemas centrales de las matemáticas y las lógicas modernas y contemporáneas.

Aún así, debemos aclarar, respecto al título, que la expresión “implicaciones lógico-matemáticas” alude en todo momento a la fuerza *metafórica* que suscitan los problemas, conceptos y formas lógicas y/o matemáticas asociadas a la cuestión de los *límites* en general y no indica, “el implicar”, ningún tipo de prueba técnica que estaría fuera de nuestro alcance.

Se plantea en la Tesis la hipótesis de una propiedad “*trans*” del lenguaje que estaría vinculada a la experiencia de los límites en la poesía. La propiedad “*trans*” del lenguaje entrelazaría e integraría varias dimensiones resonantes: dimensiones *lógicas* que nos permiten acceder a la relacionalidad, el continuo, la generalidad, la universalidad, etc.;

dimensiones espirituales o matemáticas, el vacío o el cero, la potencialidad, la infinitud, el sobrepasarse, etc.; sensibles como la pasividad, el dejar pasar, la *evanescencia*, la sobresignificación y la ética y dimensiones estéticas, tránsitos cromáticos, vastas fugas, tonos, sombras, *glissandos*, etc.

En cuanto al alto número de citas presentes en el trabajo, responde éste a la propia naturaleza espiritual de la literatura que consiste en recuerdos sin una relación que pueda captarse fácilmente y, por eso, el citar en cuanto invocación de la frase redonda de un maestro en lugar de la significación en que parece resolverse expresa algo *constitutivo* de la filología, y no resulta ello un mero adorno. Y esto porque, como lo explica Musil en sus ensayos, el tipo del humanista comenzó históricamente con citas clásicas y de la Biblia, y si bien ese citar externo se atenuó, con todo, se conserva en el interior de toda la buena literatura que se asemeja a un estanque de citas hundiéndose en lo hondo para volver a ascender.

Acerca del estado de la cuestión se conoce en primer lugar que la noción de “límite” fue objeto de una intensa reflexión epistemológica. Baste mencionar que Hegel al indicar la alteridad radical que limita una identidad anticipa lo que será la funcionalidad estructural de lo negativo en las ciencias de hoy, en las que estamos viviendo lo que se ha llamado “el paradigma de la realidad operativa de lo negativo”. A continuación viene Heidegger, cuyas ideas del *límite* han inspirado las obras de Chillida, quien a su vez, ha influido en Valente. Luego Gadamer. Y quizás todos los filósofos y escritores de nuestra época han meditado sobre la

experiencia de los límites: Blanchot, Lévinas, Foucault, Derrida, Jean-Luc Nancy, Trías, etc. No obstante muy pocos han iniciado un pensamiento que contraste los conceptos de *límite* en las matemáticas y las artes, P. Valéry, Merleau-Ponty, F. Zalamea¹, M. Serres, Javier de Lorenzo, G. Deleuze, P. Zellini.

En segundo lugar, los críticos de la obra de Valente hacen, algunas veces, interesantes reflexiones sobre la temática de los límites en la obra del poeta.

Queremos destacar a este propósito las críticas agudas de Juan Goytisolo, en las que afirma que ningún poeta español de la posguerra ha llegado más lejos en la exploración de los límites del lenguaje. Y nos recuerdan las afirmaciones de Valente, para el que nada hay de gratuito en esa aventura extrema que le llevó a declarar, pocos meses antes de su muerte, que la poesía “comienza donde el decir es imposible”, y si no se trabaja con esa imposibilidad no se es poeta.

Jacques Ancet caracteriza a las palabras del poeta como “de las lindes” y afirma que, con *Tres lecciones de tinieblas* (1980), la obra de Valente se orienta hacia una práctica y una teoría de la escritura poética como experiencia de los límites y regreso al origen en el que se engendra continuamente toda palabra.

¹ Lógico-matemático y escritor. Ganador de varios premios de ensayo, entre otros, Premio de Ensayo Juan Gil-Albert, Valencia, 2004. *La figura y la torsión. Pasado y presente de una visión ondulada del mundo* y Premio Internacional de Ensayo Jovellanos, Oviedo, 2004. *Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo*.

Domínguez Rey discierne que la escritura de Valente acontece en la frontera o límite de la tensión de lo “aún no dicho” afrontando la potencia interna de apertura “hasta el borde mismo de su duración”.

Teresa Hernández Fernández, en sus hermosos ensayos sobre la elegía en la lírica de Valente, nos dice que el único límite para el poeta está en ser “el mismo” con el ausente, recuperando el aura de éste y su fusión con él en “abrazo cósmico”.

García Berrio señala, por su parte, que las experiencias de la *espera y la escucha* de la voz permiten a Valente ir hacia un más allá del límite. La radicalización esencial en la experiencia misma se constituye en una mística abstracta común al arte contemporáneo.

Aún así, los críticos no han abordado nunca la problemática de los *límites* de lo poético en sus complejas resonancias lógico-matemáticas.

Hace más de 20 años comencé a estudiar estas correlaciones en otros escritores y ya permanecí para siempre en las bibliotecas, siendo ya lo que nunca vi. Sin poder respirar, intenté crear una mansión de viento; la elevación musical de una Tesis, aún, sumergida en las aguas más vivas. Vuelta en el aire y, al fin, abierta hacia todos los amaneceres. Siempre con sentido poético. Y el seguimiento de los cursos de Tercer Ciclo del profesor Domínguez Rey titulados “El decir y lo dicho”, de 1999 y 2000, “Lingüística y poética: la obra de José Ángel Valente”, de 2002 y 2003, así como “El *a priori* correlativo del lenguaje”, de 2004 y 2005, motivaron a su vez la concentración de mis inquietudes poéticas en relación con formas homólogas de la matemática, y viceversa. Es un

campo comparativo que siempre ejerció cierto atractivo sobre mis inquietudes creadoras. Y a él se une el aporte de la matemática en lo que se conoce como Semiótica desde Peirce. Son éstas las principales motivaciones intelectuales de este estudio.

En cuanto al método seguido, diremos que es eminentemente expositivo, basado en una inducción textual (la obra de Valente) y la comparación homóloga en el campo creativo de la Matemática. Esto nos permite establecer unas líneas de observación en los dominios semántico, isotópico y de convergencias estructurales del lenguaje. Más que deducción propia, recurrimos a la abducción semiótica partiendo del sistema matemático de Peirce, en concreto el diagramático. La abducción permite pasar por implicaciones temáticas y formales, así como “subliminales”, del campo poético al matemático, y viceversa, teniendo en cuenta que su fundamento lo situamos en la imaginación creadora. Y esta imaginación es común a poetas y creadores científicos en algunas épocas de la historia del arte y del conocimiento. Este método nos permite incluso extender su función a otros ámbitos como el de la música y la pintura.

Y afirmados en esto, creemos haber establecido otro orden de análisis posible, o por lo menos incrementar el ya establecido en esta clase de estudios. Contribuimos también, y a pesar de lo que suele creerse en el ámbito historiográfico, a la aspiración que el teórico de la literatura Pedro Aullón de Haro sitúa en el límite convergente de Filología y Filosofía como tarea moderna de la crítica literaria. Aspiración “a la gran pregunta, a la conjetura de la ideación esencial”, donde la teoría crítica,

dice este autor, “se torna filosofía, tensa significación permanentemente elevada en el inacabamiento”.² Veremos que lo inacabado pertenece al concepto de la *incompletitud* derivado de los teoremas de limitación en general y, en concreto, del teorema de Kurt Gödel.

Acerca de la temática de la investigación, como decíamos antes, constituye una evidencia el que no haya sido estudiada desde el punto de vista lógico-matemático y, por tanto, tampoco se ha trazado la perspectiva *universal* que corresponde a las redes relacionales genéricas en las que los signos *se liberan* y nos permiten rehacer todo el universo a partir de un poema. Este esfuerzo comprende, precisamente, nuestro *principal aporte a la poética, estética y/o semiótica en general*.

La Tesis se apoya en los recursos teóricos y metodológicos de la historia, crítica y teorías literarias y/o estéticas; la semiótica de Peirce (especialmente su concepto de *continuo*, *la lógica de relaciones*, y las categorías de la *Primeridad*, *Segundidad* y *Terceridad*); la lógica como conglomerado de herramientas generales y globales y como estudio de procesos terceros de mediación y continuidad, y la Filosofía de las matemáticas modernas y contemporáneas. No obstante, concedemos la primacía a la visión deslumbrada y a la escucha profunda de los propios poemas, a *su formación*, que nos remite a un origen inmemorial. Esta mezcla de métodos nos ha permitido una exploración intensa de los signos y, así, *aportar modos* totalmente extraños de acercarnos a lo

² Aullón de Haro, Pedro, “Epistemología de la teoría y la crítica de la literatura”, en *Teoría de la crítica literaria*, Trotta, Madrid, 1994, p. 24.

poético, tales como semióticas musicales, pictóricas, diagramáticas y geométricas.

La experiencia de los *límites* está relacionada con los problemas filológicos y/o matemáticos de la infinitud, la trascendencia, la alteridad, el continuo, la potencialidad, la *transición*, la transformación, la incompletitud, la negatividad, la reintegración, la universalidad, etc., que desarrollamos con ayuda de las herramientas hermenéuticas que encontramos en las teorías de pensadores como G.W. Leibniz, I. Kant, F. Hegel, M. Heidegger, M. Blanchot, E. Lévinas, Ch. S. Peirce, R. Jakobson, W. Benjamin, M. Foucault, M. Bajtín, G. Steiner, P. Szondi, G. Scholem, J. Starobinski, G. Gadamer, N. Frye, etc.

Y en la historia de la poética, en la apertura de los horizontes de la creatividad, nos orientan las concepciones poéticas y/o matemáticas de Novalis, Ch. Baudelaire, E. A. Poe, Paul Valéry, S. Mallarmé, Merleau-Ponty, R. Musil, H. Broch, Italo Calvino, etc.; la teoría de los Tonos de Hölderlin; la concepción de espacio interno de Rilke; lo ilimitado en Wordsworth; la idea de modelo en Goethe; los cantos evanescentes de Dante; la conjugación del pensamiento y la pasión en Cernuda; el mecanismo creador de la imaginación descrito por Coleridge; el pensamiento-pasión en J. Donne; la estética de lo inerte y del despojo de Gottfried Benn; la consideración de Yeats del vacío como sagrado; el comenzar incesante en la poética de Eliot; los conceptos de infinito en las construcciones de Borges; la visión de O. Mandelstam del poema como una piedra; el naufragio del pensamiento en lo infinito en el canto de

Leopardi; la concepción de Celan del poema como tejido de voces; la idea del desierto en Edmond Jabès; la sed infinita en Rimbaud; la experiencia de la inocencia en Yves Bonnefoy y René Char; la actividad inmersiva y excavatoria en Samuel Beckett; la concepción de la interioridad de la materia y la palabra en Lucrecio (así como su visión de lo ilimitado), Alfred Tennyson, Lezama Lima, etc. Y en la historia de la poética, conciliada con la estética, la concepción de los límites en artistas como Tapies, Chillida, Giacometti, Goethe, Paul Klee, Cezane, Malevich, P. Mondrian, Kandinsky, Mark Rothko, Barnett Newman, Bruce Nauman, etc.

También han sido muy valiosas las herramientas hermenéuticas de la tradición oriental, las *experiencias espirituales* del *Sabi-wabi*, *Wu Wei*, *Shunya* –cero-, *Sunyata* –vacío-, *Satorí*, *Vac* –la palabra-, la sílaba *Om* y el *Akasa* –espacio o cero-, etc., estudiadas por D. Suzuki, E. Herrigel, F. Cheng, T. Izutsu, F. Jullien, etc.

Asimismo hemos seguido la guía de la mística de San Juan de la Cruz y de Miguel de Molinos.

Se han valorado, igualmente, otras *experiencias extremas* de otras tradiciones: los Agni, los Mayas, los Quiches, los Melanesios, los Hopi y los Kaiowá.

Y entre todas estas fronteras culturales que hemos investigado se han levantado los paisajes y diagramas de las *experiencias límite* de la creación poética, reflejadas, a su vez, en los distintos niveles sonoros, sintácticos y semánticos de los poemas. Y esta escala de la apertura y tránsito de los límites – que sintetizamos en el *postludio* de la Tesis- la

extendemos y contrastamos con las “implicaciones” lógico-matemáticas, conducidos por Leibniz, Peirce, Galois, Riemann, Gödel, Lautman, Freyd, Lawvere, Grothendieck, etc.

Las distintas teorías, conceptos, formas, modelos, métodos y lógicas relacionados con la problemática de la *infinitud* y los *límites* en las matemáticas clásicas, modernas y contemporáneas, nos sirven como detonante metafórico para profundizar en las diversas hipótesis planteadas en la Tesis.

El “telescopio”, “microscopio” y “espectroscopio” *imaginarios* de las matemáticas nos ayudan a explorar los *ritmos* de los *límites* de los poemas y a construir la compleja *escala abstracta de lo poético*, los descensos infinitos a la memoria de la materia y los ascensos infinitos a los arquetipos universales.

Los extensos estudios del lógico Fernando Zalamea, en una línea que alude a una filosofía sintética de las matemáticas que va de Peirce a la teoría matemática de categorías, nos orientó tal como lo describimos a continuación.

De las matemáticas modernas (mediados XIX – mediados XX) revisamos, como posibles herramientas metodológicas, el uso inédito de propiedades estructurales y cualitativas. Nos inspiraron aspectos como: la *compleja jerarquización* de las diversas teorías matemáticas, la *riqueza de modelos* y de sus semánticas y el enlace teoremático de lo que es múltiple en un nivel con lo que es uno en otro nivel, por medio de mixtos, ascensos y descensos.

Y de las matemáticas contemporáneas (mediados del siglo XX hasta hoy) vislumbramos el uso asombroso de propiedades de *transferencia*, maleación y “pegamiento”, así como el inmenso poder heurístico que conlleva el abordar los problemas en los *confines del no*, ya que las matemáticas contemporáneas parten en cierta forma de las fronteras de lo incognoscible, de la exterioridad de lo dado o acumulado y exploran constructivamente otros espacios. También se estima el valor metodológico implícito en otros rasgos como la contaminación estructural, la *geometrización sistemática* de todos los entornos de la matemática, la *esquemmatización y liberación* de restricciones conjuntistas, etc., la fluxión y deformación de los linderos de las estructuras matemáticas (no linealidad, no conmutatividad, no elementalidad, cuantización, etc.), la reflexividad de teorías y modelos sobre sí mismos y la impresionante ductilidad de la noción de “haz”.

La noción de “haz” en las matemáticas contemporáneas, perfeccionada por A. Grothendieck, aparece como una herramienta de estructuración que permite la reintegración de puntos de vista complementarios, el descubrimiento de modelos, las transferencias y la universalización. De tal modo, un haz sofisticado de métodos y de construcciones permite explorar sistemáticamente *lo transitorio*.

Los *objetivos generales* de la Tesis han sido *musicalizados* por dos conceptos *ilimitados* que sintetizan los procesos poético-matemáticos de

apertura de los límites y que se van construyendo en los distintos niveles de la escala de lo poético: la *infiniversión* o el *stretto* y la *expectroversión* o el *glissando* y la combinatoria de ambos que sería el *prisma del ritornelo*. Aseguramos, así, los objetivos principales de la Tesis, a saber:

- ✚ Crear una *lógica o semiótica general* en la que la experiencia de los *límites* exprese universalmente cómo se **liberan** *los signos hacia una relacionalidad genérica*.
- ✚ Investigar los efectos cromáticos y armónicos de *la lógica de relaciones* en los poemas, el grado de los contrastes internos y el devenir recíproco. La correlacionalidad de los signos, resonancias, recursividad, tensiones mutuas, combinatorias relacionales de órdenes elevados; tonos, sombras, ritmos, sentidos.
- ✚ Percibir las pulsaciones geométricas del poema, las deducciones de la forma y las *ondas* de las correlaciones lógico-musicales.
- ✚ Explorar intensamente en los signos poéticos (incluidos sus gestos, vacíos, bordes, evanescencias, vibraciones, transformaciones, trasposiciones, etc.) la propiedad “*trans*” del lenguaje y contrastar sus dimensiones lógico-matemáticas, espirituales, sensibles, éticas y estéticas.
- ✚ Crear una poética que relacione el *infinito* potencial de los arquetipos de *nada, nunca y nadie*.
- ✚ Abordar las cosas en su origen, en la negación de todo lo dicho. Creando sílabas, creando lluvia, creando sonos.


- ✚ Vislumbrar una corporalidad profunda de las palabras, cuyos *límites* nos permitan imaginar sus “contornos” o resortes universales (sondas, fotodetectores, etc.), el orden de sus oquedades (pasadizos, ranuras, etc.), destellos y fases de fundido (memoria musical).
- ✚ *Escuchar las acciones de la trascendencia o haz del silencio, HAZ^{AD} (Alteridad, Ausencia, Deseo Infinito, Dios, Decir). Y dibujar la escala poética del sentimiento y el pensamiento con ayuda de las categorías peirceanas de la Primeridad, Secundidad y Terceridad.*
- ✚ Sondar la recursividad de la *Primeridad* (sentimiento, *cualidad*, HAZ^{AD}, sensibilidad, *Indeterminación*, fulgor) en la *Terceridad* (pensamiento).
- ✚ Interpretar el derrumbe y la disolución de todo como inherente de la experiencia creadora o como efectos de la *trascendencia*; de la poética de *nada, nadie y nunca*.
- ✚ Comprender las redes imaginarias de *transferencia* – entre artes, literatura y matemáticas- de los *conceptos* asociados a la noción de *límite*, tales como *indeterminación, infinitud y continuidad*.
- ✚ Poetizar el “prisma”, el “glissando” y el “ritornelo” de las matemáticas.
- ✚ Contemplar y profundizar en la *relacionalidad* genérica de los *problemas de apertura de límites*, por ejemplo, el paso de la multiplicidad a la unidad y al contrario.

- ✚ Dilucidar las “implicaciones” de los *problemas de limitación* de los sistemas formales, tales como la *incompletitud* y la *indecidibilidad*, en la experiencia de los *límites* en el campo de la literatura y las artes.
- ✚ Profundizar en la propiedad “*trans*” del lenguaje y sus efectos relacionales, transformativos, transfusivos, traslaticios, metonímicos, etc.
- ✚ Descubrir puntos de vista *fecundos* que permitan al investigador conocer la naturaleza de lo poético. Crear un *haz* de puntos de vista convergentes sobre el mismo problema que permita captar la unidad de lo múltiple, originando algo *nuevo*, algo que sobrepasa cada una de las perspectivas parciales.
- ✚ Reconocer la geometrización de la sintáxis-semántica de los poemas.
- ✚ Registrar los ritmos de emergencia del poema, tales como el virar, vibrar e irradiar de la materia, etc.
- ✚ Extender la investigación sobre las figuras semánticas de *transición*.
- ✚ Contrastar los símbolos-límite de la poética de Valente.
- ✚ Registrar los ritmos de la vida en las formas del poema.
- ✚ Comprender cómo la forma reingresa infinitamente en la formación.
- ✚ Detectar “formas” de lo informe, de la materia verbal, tales como el “cero”, la concavidad, etc.

- ✚ Investigar las relaciones poético-matemáticas entre el *ceró* y el *infinito*. Y extender esta relacionalidad a los conceptos de *potencia*, *formación*, *transformación* y *disolución* de la materia verbal.
- ✚ Diagramatizar las *transiciones*, *transformaciones*, *trasposiciones* y *expansiones* de la palabra poética en los múltiples ritmos y acordes de apertura de los *límites*.
- ✚ Crear “álgebras” universales que sinteticen y liberen los signos de la crítica. Hacer de la algebraización una herramienta heurística que descubra algunos de los misterios del lenguaje.
- ✚ Crear o descubrir *Modelos* de la poética de Valente que expresen la riqueza morfológica y semántica de la *experiencia de los límites*.
- ✚ Recuperar el “diálogo” intenso o implícito de los escritores con las matemáticas, entre los cuales cabe mencionar a Novalis, Hölderlin, Valéry, Mallarmé, Baudelaire, Poe, Musil, Broch, Borges, Leopardi, Calvino, el grupo OULIPO, etc.
- ✚ Estudiar las experiencias de los *límites* en las tradiciones espirituales de Oriente y Occidente e indicar sus implicaciones en la experiencia creadora. Aproximarnos al misterio de ¿cómo se hacen las obras del espíritu?.
- ✚ Profundizar en los *límites* de la *muerte* y la *locura*.
- ✚ Percibir la importancia de la transculturalidad y las iluminaciones etnológicas.
- ✚ Profundizar en los *límites del logos* y la *fisis*.

- ✚ Considerar la *Poesía* como el *límite* hacia el que tienden todos los poemas y todas las artes.
- ✚ Musicalizar, diagramatizar y semantizar las escalas abstractas de ascenso y descenso de los poemas.
- ✚ Crear diversos métodos de análisis de los poemas.

La Tesis está organizada en nueve capítulos, cada uno con un *preludio* que significa la promesa musical de otra promesa. Cada capítulo modula problemas, conceptos y formas relacionadas con la experiencia de los *límites* en la historia de las matemáticas y lógica y en la poética de Valente.

La doble nota musical “”, que precede a algunas unidades, indica que son los momentos de mayor alegría de la Tesis, cuando *muy lejos* nace algo propio.

Entre los diagramas que hemos construido se pueden incluir los cuadros que correlacionan semas y lexías y responden al carácter sintético de los signos poéticos. La palabra integra semas que, a su vez, expanden otros conjuntos y se interrelacionan con trasvases alternos, inherentes, diferidos, todo el complejo de relación lógica en una escala imaginativa que remite a categorías de conjunción sintáctico- semántica.

En general proponemos *varias tesis* y *modos* consonantes de aproximación a lo inconcebible, intangible, imposible e inefable. La concepción global de los capítulos se encuentra formulada en algunas de

las hipótesis que presentamos a continuación y que pueden considerarse, todas ellas, como aportaciones originales a la comprensión de la problemática enunciada.

La palabra poética vive en una combinatoria de limo y luz. En el proceso de apertura de sus *límites* tiende a un horizonte inalcanzable, *infinito, trascendente*, el cual, sin embargo, subyace en ella como fondo inmemorial o haz de silencio. Esta hipótesis se puede traducir a otras, igualmente universales. Una de ellas es la poética *límite*, que inventamos y vamos a llamar del *grupo N* [*nadie, nada y nunca*], que dice:

En las palabras [de *nadie*] respira el *infinito* [la *nada*] y entonces aquéllas rompen todos los *límites*, liberándose hacia el *infinito* de lo imposible [el *nunca*].

En este acorde se genera otra hipótesis al transformar el *grupo N* en un *modelo resonante de cuerdas: Nadie* [sólo la cuerda del funámbulo], *Nada* [las cuerdas complejas del *continuo* del fondo] y *Nunca* [las cuerdas de lo inconcebible].

Desde ese fondo *continuo* de la *nada* o *haz* del silencio, *vira, gira e irradia* la materia de las palabras y entonces se configura una *topología* que exige como mínimo cuatro dimensiones para imaginarla porque ocurre lo siguiente: algo interior a las palabras salta hacia AFUERA y actúa sobre ellas mismas, como si fuera exterior a éstas. Así que nos encontramos ante tesis muy enigmáticas, en las que la distinción *interior-exterior es borrada*.

Esta *transformación* de todas las cosas por efecto del *ansia de lejanía* se refleja en los horizontes horadados de las palabras que se hacen irreconocibles o *trans-idas*, como las llamaremos en esta Tesis aludiendo a su carácter de puro *tránsito*. La palabra *trans-ida* transporta un proceso de *transparencia* de los *límites* que atraviesa infinidad de estratos y que vamos a esquematizar en una escala poético-matemática. En breves términos se trata de lo siguiente: en la aproximación al límite *inefable* la materia de las palabras *vira*, *vibra* e *irradia*. En la emergencia de la forma, las palabras viven una pulsación matemática (geométrica, algebraica y topológica). En ese ritmo del *virar* y *vibrar* se va configurando una sintaxis-semántica animada, como siempre, por la tensión del infinito del *límite* de la trascendencia. En el proceso de esta semiótica se van formando los diversos esquemas del *virar* y *vibrar* de las palabras con toda su geometrización semántica. Así del *virar*: girar, cambiar, voltear, *invertir*, evolucionar, desviar, desplazar, trasladar, etc. Y del *vibrar*: latir, oscilar, *irradiar*, temblar, balancearse, sacudirse, trepidar, palpar, etc.

La *relacionalidad* pura que desencadena ese *virar* y *vibrar* de las palabras bajo el efecto corrosivo del *grupo N* [*nada*, *nunca*, *nadie*] en el transporte de la alteridad nos conduce a otro nivel en el que se generan futuras estructuras desde los esquemas de génesis enunciados; así del *virar* vislumbramos el *invertir*, las *trasposiciones*, las abruptas *inversiones* que provoca el *límite* de lo trascendente, como ocurre en el pensamiento a contraluz, en la mirada invertida, etc., y se crea, entonces,

la estructura que proponemos llamar *infinivertida*. Y del esquema del *vibrar* percibimos el oscilar, las *transiciones*, las *irradiaciones* por efecto, como antes, de la tensión del infinito, como se manifiesta en el desdoblamiento de los espectros, las difracciones, los ecos y las *sombras*, y se crea la estructura que llamaremos *expectrovertida*.

Las estructuras que vamos a ir descubriendo, *expectrovertidas* e *infinivertidas*, conservan durante toda la investigación su carácter de palabras-diagrama que reflejan la problemática clave de *los tránsitos de lo informe a la forma*. Son combinatorias del infinito y prismas del silencio.

Ahora bien –y esto constituye otro aporte que se hace con este trabajo-, los ritmos de los *límites* de lo poético se irán descubriendo, conformando, estructurando y modelando, lentamente, coincidiendo imaginariamente con problemas, conceptos, formas, esquemas, lógicas no-clásicas, diagramas, álgebras, geometrías, topologías, estructuras y modelos *límites* que se crean en las matemáticas.

Las propiedades *límites* de las estructuras *infinivertida* y *expectrovertida* serán exploradas con el “telescopio”, “microscopio” y “espectroscopio” imaginarios de las matemáticas, tales como los infinitesimales, el perspectivismo de Leibniz, el infinito potencial, la diagonalización, la multiplicidad, la lógica de vecindades de Peirce y su modelo *ilimitado* del *continuo*, los *mixtos* de Lautman, los *objetos libres* de la teoría matemática de categorías, etc.

Con las *transiciones*, *trasposiciones*, *trasferencias*, *transformaciones*, *inversiones*, *difracciones*, *modulaciones*, curvas

invisibles, cromatismos y sonidos de las estructuras de los *límites*, en concepción *infinivertida* y *expectrovertida*, que postulamos en la poética de Valente, y cuyas geometrías, formas y figuras reflejan la materia del grupo N [*nada, nunca, nadie*], adelantaremos un excursus por toda la historia de las matemáticas y de la lógica, utilizando *metafóricamente* los conceptos de éstas, como ya hemos anunciado en esta introducción con las expresiones *esquema, estructura, curva, haz, grupo, mixto, objeto libre*. Estas transferencias fluyen naturalmente en nuestra investigación porque los conceptos de las matemáticas son producto de la *imaginación pura* que parece alejarse de toda realidad probable y sus visiones consisten en advertir que todas las cosas se sostienen o son absorbidas por el vacío – así lo piensan, entre otros, Musil y Valéry-. Se trata de una experiencia *límite*, al modo del Zen y de la poesía de Valente.

🚩 *El primer capítulo* comienza con un balance de las ideas referentes al “límite” entre los sabios griegos con figuras como Arquímedes (s.III a.C.). Se abordan los primeros modelos matemáticos de *límite*, la actualización del infinito y la aproximación a lo inalcanzable. Y experimentamos en algunos poemas la actualización del infinito.

En este capítulo construimos dos elementos de nuestra mansión de viento: sus resortes infinitesimales que siguen las ondulaciones de la materia verbal y tactan el infinito. Y los laberintos de la mansión por donde se transfiguran las “álgebras” universales del silencio, del fuego, de la lentitud y del derrumbamiento.

Este capítulo recupera el diálogo intenso de Novalis con Leibniz acerca de la experiencia de los *límites*, las matemáticas, el lenguaje, la semiótica, la interioridad, la universalidad, etc. Pero además, como el sistema leibniciano es una prefiguración extraordinaria de las matemáticas con las que se inicia el siglo XX, podemos decir que Novalis establece un inmenso diálogo imaginario y visionario con ellas.

Así que en esta parte nos centramos en el asombroso legado de *Leibniz*, en sus conceptos relacionados con el problema del *paso al límite*, cálculo diferencial e integral, infinitesimal, homogéneo, transformación, continuo, perspectiva, cualidad, forma, potencia, universalidad, lenguaje, etc.

Los modelos matemáticos de *límites* de Leibniz, Bolzano, Cauchy, Riemann, Dedekind y Weierstrass constituyen valiosas herramientas metafóricas que nos permiten comprender la formación de los conceptos de *convergencia* y *potencialidad* y contrastarlos en el ámbito poético con el surgimiento de las estructuras *infinivertida* y *expectrovertida* que se han originado desde la pulsión geométrica del virar y vibrar de las palabras socavadas y por eso nos dejan percibir el movimiento creador de la materia bajo los esquemas de sus formas.

Sondeamos en el *límite del logos*, de la palabra sacralizada, del símbolo del fuego. Reflejamos esta red del *logos* en el mito del sacrificio y lo relacionamos con los conceptos de *diferenciación* y *reintegración* del cálculo que nos llevan, a su vez, a los símbolos arquetípicos del *límite* y de la reintegración: el árbol y la cruz.

Profundizamos en el concepto de calculabilidad y su relación con la *forma poética*, tal como la conciben Novalis, Poe y Valéry.

Y con el legado de estos tres poetas, de Leibniz y de los otros matemáticos que estudiamos, creamos, al final, cuatro *álgebras* universales imaginarias: del fuego, del silencio, de la lentitud y el derrumbe.

Este *capítulo primero* está organizado del siguiente modo:

Se abre con un *preludio* en el que se muestra el paisaje poético en el que emergen naturalmente los conceptos puente que utilizamos para abrir el diálogo con las matemáticas, tales como el *haz* del silencio o de la trascendencia, el *grupo N*, la palabra *Trans-ida* y las estructuras *expectrovertidas e infinivertidas* generadas en el *virar y vibrar* de la materia poética.

En *la primera unidad* de este capítulo se profundiza en el concepto de *límite* en Matemáticas y en el fermento de sus figuras, que se dará con el primer problema que surge acerca de la inagotabilidad de lo *ilimitado* y su relación con el “infinito actual”.

En *la segunda unidad* se observa cómo uno de los lugares centrales del Análisis Matemático lo ocupa el concepto de *límite* y cómo sobre él se apoya todo el aparato de las demostraciones *infinitesimales*.

En el primer apartado de la segunda unidad hacemos un recuento histórico de la aparición del cálculo y la generalización del *método de los límites*. Y la investigación acerca del desarrollo del cálculo matemático nos servirá para examinar algunos conceptos que están estrechamente

relacionados con el de *límite*, tales como: serie, potencia, convergencia, integración, diferenciación y continuo.

En el segundo apartado se considera la teoría de límites y el campo del cálculo *infinitesimal* por cuanto en él se adoptan diferentes definiciones que suponen la idea de *límite*.

En el tercer apartado, tras una breve alusión a Leibniz, presentamos varios matemáticos claves para nuestra Tesis.

Augustin Louis Cauchy (1789-1857), quien definió y estableció las propiedades de las nociones básicas del cálculo: función, *límite*, continuidad, derivada e integral.

K. W. Weierstrass, que introduce una definición de *límite* en términos de entornos y, además, descubre e inicia los estudios de *la morfología de lo amorfo*.

Georg Bernhard Riemann (1826-1866), que introduce la *integración* de los espacios así denominados, de Riemann, , que son multiplicidades en variación continua que tratan de distancias entre puntos infinitamente próximos y metafóricamente presentan cierta homología con los espacios de la literatura moderna.

Este tipo de multiplicidades nos ayuda a explicar el fenómeno de abstracción de la repluralización de los signos verbales. La multiplicidad crea perspectivas *expectrovertidas* cada vez más abstractas, de tal modo que el signo que es pluralizado en un espacio es repluralizado en otro lugar de otra manera.

El cuarto apartado trata sobre los cálculos diferencial e integral y se divide en dos subapartados; el primero retoma el tema de lo *inalcanzable* desde la óptica de Leibniz y Weiertrass. Este subapartado comienza por considerar el valor heurístico y metafórico del concepto de variable compleja que nos revela un cálculo donde lo real y lo ideal se entrelazan indisolublemente.

Por otro lado tenemos la teoría de los residuos de Cauchy, que nos recuerda el peso de los símbolos del residuo o los restos en la poética de Valente. En la teoría mencionada, el conocimiento de los residuos de una función en ciertos entornos determina el valor de la función en sus fronteras.

La sutileza del cálculo hace aparecer los conceptos de derivada e integral definida que están basados en el concepto de *límite*. La derivada provee una formulación matemática de la noción del coeficiente de cambio. Sus interpretaciones pueden determinar muchas propiedades geométricas de los gráficos de funciones, tales como la concavidad o la convexidad, símbolos genésicos de la poética de Valente.

En cuanto a la integral definida permite, entre otras cosas, hallar centros de gravedad de cuerpos de formas variadas. En los poemas también podemos hallar centros de gravedad que, de un modo ligeramente diferente al del cálculo, pueden ser detectables con las sondas y radares de las propias palabras.

El segundo subapartado del cuarto apartado trata del *paso al límite* y el traspaso de lo cuantitativo a lo *cualitativo*. Encontramos que la operación del *paso al límite* en el pensamiento de Leibniz lleva a suspender el principio del tercero excluido e introduce lo cualitativo. El límite y lo que está limitado son “homógonos”, dice Leibniz, y esto se traduce, por ejemplo, en que el reposo es límite del movimiento, como observamos asimismo en la poética de Valente.

Al llegar a la tercera unidad ya se ha visto que los conceptos centrales del cálculo diferencial son la derivada y la diferencial y los del cálculo integral son dos nociones de integral estrechamente relacionadas: indefinida y definida.

La tercera unidad del primer capítulo trata sobre el *límite del logos* y aquí giramos nuestro punto de vista, es decir, que si en las pasadas unidades observamos la experiencia de los límites en lo poético desde la ciencia del cálculo, ahora observamos los límites del cálculo desde lo poético.

En el primer apartado trabajamos sobre poemas y relacionamos la diferenciación y la integración con el ritual sacrificial del *logos* tal como se contempla en los poemas de Valente y cuya mística abstracta los vincula, además, a procesos similares presentes en otros mitos y artes.

En este apartado se aborda el problema de la configuración del texto poético como la práctica de un “cálculo integral” desde el punto de vista de *Novalis*, *Valéry* y *Gadamer*.

Luego volvemos a Leibniz para comparar la palabra poética con la infinita productividad interna de la mónada y el perspectivismo de la figura geométrica con el proceso de *expectroversión* del poema.

En el segundo apartado de la tercera unidad experimentamos sobre poemas y el *límite* aparece como potencia del *continuo* y esto nos permite investigar en la formación del concepto de convergencia. Éste está simbolizado por el *fuego*, que representa lo uno y lo múltiple, lo cambiante y permanente y por eso, también, simboliza el *logos*.

Lo visto hasta el momento nos permite crear el “álgebra” universal del fuego o de la palabra inicial, del *logos*.

Finalmente extendemos y contrastamos sobre los poemas los conceptos de *potencialidad* y *convergencia* con los ritmos y estructuras de *infiniversión* y *expectroversión* de los *límites* poéticos.

En el tercer apartado de la tercera unidad continuamos investigando acerca del cálculo integral con el objetivo de dar inicio al problema de integración en la poética de Valente, que será tratado durante toda la Tesis. Por la misma razón, esto es, para ahondar en el concepto de *integración*, retomamos, en los poemas, el símbolo-límite del *fuego* bajo tres dimensiones, la lógica, en cuanto idea de lo múltiple y de lo uno; la poética en cuanto palabra inicial o *Logos*; y la semiótica (en fusión con la poética) en cuanto símbolo axial que forma una constelación semántica con el árbol, la cruz, el centro y el rayo.

Incidimos en la problemática de la forma del poema y observamos que a partir de sus cenizas se produce su renacimiento en diferentes épocas y de distintos modos, implicando una compleja e infinita *calculabilidad*, sobre la cual ha reflexionado P. Valéry.

En el cuarto apartado de la tercera unidad nos vamos a los márgenes de la cultura, porque es desde sus límites desde donde se logran percibir otras cosas y se aprecia el valor inconmensurable de la *alteridad*. Así que aquí escuchamos lo que nos dicen los melanesios respecto del *límite del Logos* en cuanto palabra sustancial que integra el cuerpo y el espíritu. Valente recupera en su vida poética esta *palabra total* que nos permite rodear los eslabones del sentir y el pensar.

Seguimos brevemente la historia del *límite del Logos* en Victor Hugo y Mallarmé para hacer al final un estudio *intertextual* sobre este símbolo en Valente y en Yves Bonnefoy, porque en estos poetas el *Logos* aparece asociado con la palabra inicial, con la inocencia, el alba, el árbol y el fuego.

En el quinto apartado de la tercera unidad investigamos la interrelación entre "cálculo", forma poética y *límites* de la creación en el pensamiento de varios poetas. Novalis y Schelling inciden en liberar a la lógica del principio del tercio excluso. Novalis en consonancia con Leibniz explora la potencia formal que delimita los conceptos.

Se expone cómo Novalis presagia lo que será el porvenir de la poesía moderna al comparar los matices formales de la abstracción lírica con las matemáticas, el álgebra, el cálculo o la lógica.

El concepto de cálculo penetra en la teoría poética con Novalis y Poe, para seguir con Baudelaire, Valéry y Mallarmé.

Tomamos un poema de Valente para contrastarlo con las teorías de Poe, escritor que invierte el orden de los actos poéticos aceptados por las estéticas anteriores. En este poeta, como en Valente, al principio del poema hay una "nota" insistente y previa, como una entonación sin forma, que se va conformando con los materiales sonoros más cercanos a ella.

Poe crea como Valente una lógica donde se produce el intercambio universal, una *lógica de reciprocidades*.

Terminamos con una incursión sobre la "lengua pura" que prevé Mallarmé y que no es una lengua, sino lenguaje como *Logos de ausencia y brecha*.

Los fragmentos del "*Logos*" constituyen la herida del lenguaje y por eso el símbolo revela su permanente *incompletitud* generando la búsqueda de *horizontes*.

En la cuarta unidad presentamos el legado de Leibniz condensado en la *Característica universal* en cuanto creación de signos generales que liberan la imaginación para generar nuevos conocimientos. En consonancia con la tradición cabalística, Leibniz, diseña una combinatoria para cifrar la complejidad del mundo a través de un cálculo. Esta ciencia o arte general de combinaciones conceptuales ligadas de forma natural proyectará sus luces en la literatura, en la Lógica y en las Matemáticas.

En el primer apartado de la cuarta unidad abordamos las reflexiones lingüísticas de Leibniz para relacionarlas con los problemas de los *límites*. El concepto de apercepción en este pensador corresponde a la reflexión en Herder, la cual no es externa a la sensación, sino constitutiva. Observamos en los poemas que la *Primeridad* de la sensación ya entraña un factor formal en virtud de su carácter espiritual, que se manifiesta en la formación del lenguaje que estructura la síntesis de la conciencia misma. Entonces el lenguaje aparece como creación y formación espiritual.

Se advierte que la idea del lenguaje como un cálculo, tanto en Leibniz como en Valéry, destaca el valor del formalismo y da paso al ligero o libre pensamiento de la relacionalidad.

La contemplación del formalismo relacional en Valéry y en Mallarmé nos lleva a apreciar en los poemas la exacta distribución de los tonos que desprenden una voz pura.

Finalizamos con la postulación leibniziana de la *Característica* Universal, en la que se da un desarrollo correlativo de las ideas y los signos y donde sitúa el problema del lenguaje dentro del concepto de la Lógica general. La *Característica* no se limita a ser un lenguaje arbitrario de signos sino que expresa las conexiones lógicas entre los caracteres y las cosas.

En el segundo apartado de la cuarta unidad se estudia el proyecto leibniziano de reintegración de una lengua perfecta. En Leibniz el retorno a la unidad lingüística prefigura el enlace del “misticismo lingüístico” –

como se da en Hamann, para el cual el lenguaje tiene una vida propia y preexiste al individuo, lo constituye - con el pensamiento lingüístico racional moderno.

Esa lengua anhelada por Leibniz nos remite al problema de la restauración de la experiencia de los orígenes planteado por Valente y que nosotros sondeamos en este apartado con el concepto de estructura *infinivertida* en algunos poemas.

En el tercer apartado de la cuarta unidad se expone más explícitamente el problema de la emergencia de la forma y ya durante toda la Tesis lo retomamos constantemente desde sus múltiples concepciones poético-matemáticas.

En la primera división del tercer apartado se investiga, como decíamos antes, en el problema de la emergencia de la forma en los poemas y para ello se acude a la teoría de las *cónicas* y a los principios de la topología que sirven, a su vez, como herramientas de aproximación a la *expectroversión* de los *límites* poéticos.

Iniciamos una primera aproximación a la propiedad de *invarianza* ayudados de la Topología que involucra el continuo de las expresiones que viven cierto tipo de transformaciones. Con el reconocimiento en los poemas de la figura *invariable* que se conserva a través de toda la diversidad de los reflejos, las nociones cualitativas se muestran como esenciales, donde lo cuantitativo es el accidente; la noción de orden aparece, matemáticamente, más profunda que la noción de medida.

En la segunda división del tercer apartado descubrimos otro aspecto muy importante para la Tesis que se sintetiza en la potencialidad formal y transformativa de los *intersticios* del poema.

Experimentamos en esta parte con una hipótesis que considera la *expectroversión* como *punto de vista* de las palabras poéticas tomadas como mónadas. Esta traducción es posible porque las mónadas, según Leibniz, son como almas que expresan el mundo entero.

Retomamos el problema del *paso al límite* y de los órdenes y las escalas en la poesía y en las matemáticas.

Analizamos cómo en Leibniz la reintegración de lo universal se ve impulsada por los valores del formalismo y de la recuperación de la idea de *infinito*, bajo los cuales subyace la idea central de *continuo* que permite la reestructuración infinita de las cosas.

El formalismo leibniciano plantea un *perspectivismo* que deriva en objetividad, que estructura los reflejos universales de lo singular que constituye la realidad y nos permiten distinguirlo como rasgo de la estructura *expectrovertida* de las palabras.

Este *perspectivismo* está vinculado al problema de lo uno y lo múltiple que sobrevuela toda la Tesis.

El *perspectivismo* leibniciano nos conduce a realizar un paralelo con la modulación de la materia poética y el concepto de *continuo*.

En los *intersticios* del poema localizamos los mecanismos de las combinaciones de lo posible e imposible.

Comparamos lo que estudiamos acerca del perspectivismo con la dinámica de los límites de la *concauidad*.

El concepto de *continuo*, el valor lógico de la *inclusión* y el valor literario del perspectivismo nos van configurando lo que llamamos la *expectroversión* de los *límites* de la experiencia poética.

En la quinta unidad hacemos otra contribución original con la “álgebraización” imaginaria de los límites poéticos.

En el primer apartado de la quinta unidad presentamos el “álgebra universal del silencio”, para lo cual traemos desde la lectura poética, como protagonista, a la palabra *Trans-ida* que, por su carácter errático, permite expresar sus transiciones hacia el silencio.

Variando las escalas de la *infiniversión* en los poemas analizamos el concepto de lo sublime y de lo *ilimitado*.

La poética de Valente, la de Yves Bonnefoy y la de Osip Mandelstam nos ayudan a comprender el “álgebra” universal del silencio.

En el segundo apartado de la quinta unidad presentamos en la interpretación de los poemas otros dos tipos de “álgebras”, de la *lentitud* y del *derrumbamiento*.

Examinamos el concepto de “vertido” o “verter” de Heidegger para explicar la connotación exótica del *infinivertir* que se ofrece en la *lentitud* de la escritura poética. Todo ello sintetizado en el símbolo valentino de la *concauidad*.

Finalizamos esta unidad traduciendo la estructura *infinivertida* de un poema al *modelo* de las geodesias de un cono.

🚩 *El segundo capítulo* es una continuación del primero en el sentido de que se amplía la empresa leibniana de *liberar los signos* y conducirlos a una *lógica o semiótica general*. En él presentamos las teorías de lógicos y matemáticos que podemos inscribir en la corriente algebraica de Peirce, quien configura audazmente una lógica o semiótica general. Éste, el siguiente, el séptimo, octavo y noveno, investigan en esta ciencia que está estrechamente vinculada a la experiencia de los *límites* por cuanto se *liberan los signos hacia una relacionalidad genérica*.

La lógica se nos presenta aquí y en el tercero como ciencia topográfica y proyectiva de los lugares cognitivos. Y en el acercamiento formal de los poemas, es considerada como estudio de procesos terceros de mediación y continuidad.

El segundo capítulo se ubica, por tanto, en los momentos álgidos de la historia de la lógica que van precedidos siempre de importantes revoluciones matemáticas con el objeto de investigar, como decíamos antes, sobre la propiedad lógica de la *relacionalidad* y su carácter genérico y profundizar en las *transiciones, oscilaciones e inclusiones* de los *límites* que serán reinterpretadas en el ámbito poético.

Igualmente creamos aquí los cimientos y aleros de nuestra “mansion de viento”, el primero con los materiales de una presintaxis musical y el segundo con los arquetipos universales del *Grupo N* (*nada, nunca y nadie*).

El capítulo se abre con un *preludio* en el que se indaga en el concepto de *límite* en la semiótica de Peirce; se destaca la importancia radical de su *lógica de vecindades* y las gravitaciones de la Topología en todo ello, para continuar elevando las redes de nuestra tesis de los *límites expectrovertidos*. Pasamos, entonces, del *perspectivismo* leibniziano a la infinitud *potencial* del *continuo* en Peirce.

Los arquetipos del *crepúsculo* y del *otoño* construidos en la poética de Valente nos sirven para pensar detenidamente en la problemática de los intersticios y en la infinitud de lo intermedio, propia de la estructura *expectrovertida*.

Planteamos un acercamiento *intertextual* entre Valente y Paul Eluard observando que las ondulaciones cromáticas o musicales de la poética del primero son resonantes con *el arco iris de la noche* creado por Eluard.

En el concepto de *límite* de Peirce podemos reconocer propiedades estructurales, modales, topológicas, cognitivas y metafísicas. Se comprende en una red de relaciones, en donde opera como tercero – mediador entre un interior y un exterior- , y por tanto, inscrito en un continuo.

Indicamos cómo, tanto en Valente como en Peirce, las oscilaciones limítrofes de la vida, el pensamiento y el universo se reintegran plásticamente en un continuo, es decir, de un modo topológico, y por esta propiedad considera las deformaciones elásticas de un espacio desde sus *bordes*.

Exponemos, también, el concepto de *límite* de Heidegger, que está entrelazado con el de *espacio* y aquí lo relacionamos, además, con la palabra poética en sí.

En la primera unidad del segundo capítulo revisamos extensamente la historia, los problemas y conceptos anexos a la construcción de la lógica moderna y contemporánea y que están vinculados con el concepto de *límite*, procesualidad y relacionalidad.

En este capítulo y los siguientes contextualizamos la obra de Peirce dentro de la historia de las matemáticas y de las lógicas. Resumimos el legado peirceano a la cultura universal y específicamente a las matemáticas modernas y contemporáneas, que es muy amplio y sorprendente: teoría general de relaciones, teoría general de contextos, recuperación de la universalidad; reintegración de lo uno y lo múltiple, lo particular y lo universal; estudios de *fronteras*, no linealidad, alteridad, parcialidad, relatividad, localización, conjunción, singularidad, etc.

El primer apartado de la primera unidad trata sobre el álgebra de la lógica, la cual surge asociada a los grandes avances de las matemáticas en el siglo XIX, cuya expansión temática e incorporación de nuevos campos son crecientes y desconcertantes.

La geometría se transforma con la introducción de las geometrías no euclídeas y el resurgimiento de la proyectiva; el análisis se amplía extraordinariamente con la introducción de la teoría de funciones complejas y el álgebra recibe un impulso totalmente nuevo con Evaristo

Galois, de quien recibimos la motivación para crear el *Grupo N* de la experiencia poética de los límites.

La concepción del álgebra adoptada por Peacock, Gregory y De Morgan sirve de inspiración a la obra de Boole en cuanto a una nueva concepción suya con operaciones y símbolos que podían representar objetos. La generalidad, la independencia de las interpretaciones, la importancia dada a la forma y a la estructura, son el espacio de la *matemática pura* con el que se abre la lógica simbólica de Boole. Las matemáticas son consideradas por este científico como ciencia del entendimiento humano. Se descubre que son una construcción de combinaciones lógicas que se aplican a cualquier cosa.

El segundo apartado expone la lógica simbólica y la operatividad de los límites y sus teorías nos sirven para descubrir tipos de simetrías que se dan en los poemas.

Los matemáticos británicos del siglo XIX que iniciaron la lógica simbólica sentían la necesidad de reemprender el estudio de las formas del razonamiento a través de métodos rigurosos análogos a los de las matemáticas.

Observamos que una de las características esenciales de la lógica simbólica es su generalidad, la cual va ligada al valor metodológico de su lenguaje. El uso de sus símbolos permite concentrarse en lo esencial de los contextos, en la consideración de las relaciones abstractas y en las operaciones formales del sistema.

Se considera el problema de la disposición de los “ideogramas” tanto en la lógica simbólica como en la poesía de Valente, lo cual nos permite crear otro método más de interpretación de los poemas.

La lógica simbólica se presenta como fundamentalmente un razonamiento en gran escala que considera la multiplicidad de la red de relaciones y remueve la lógica tradicional que era simplemente clasificatoria.

La tercera unidad hace referencia al método axiomático y destaca los valores potenciales de los sistemas formales, es decir, sus propiedades sintáctico-semánticas, y es la base para comprender el último capítulo de la Tesis, que plantea los problemas formales de limitación. En la tercera unidad se explica cómo la noción de cálculo puede aproximarse a la de sistema formal que corresponde a un grado más elevado de abstracción. Y esto nos ayuda a iniciarnos en el apartado titulado “La noción de cálculo lógico en la literatura experimental”.

Aludimos, también, al modo como el método axiomático revela “isomorfismos” entre teorías concretas aparentemente heterogéneas, restableciéndolas en la unidad de un sistema abstracto.

El grado máximo de abstracción de un método axiomático resulta ser un sistema formal.

Esta unidad se inicia con el contexto de aparición de la lógica de predicados, que se ocupa de las relaciones en que aparecen cuantificadores con los que es posible distinguir y contrastar lo particular y lo universal.

Se destaca el descubrimiento peirceano de la lógica de Relativos, que comprende la importancia de la predicación poliádica, desborda cualquier regla mecánica y abre dimensiones imprevistas de redes conceptuales.

En este capítulo segundo que, como ya indicamos, trata de la construcción de la lógica y, en relación con la problemática de los *límites* que nos atañe en esta Tesis, hemos considerado los principios de la creación de su lenguaje, sus objetivos iniciales, la importancia de lo simbólico y las partes del método axiomático. Hacemos con ello una introducción a los valores de la relacionalidad, la abstracción, el *descondicionamiento* del lenguaje, las curvas de gradación, las oscilaciones de los *límites*, la dinámica de los bordes, la relación de inclusión. En síntesis, hemos realizado una primera aproximación a los factores implicados en la estructura de *expectroversión* de los *límites*, que nos permiten comprender las *transiciones, transformaciones, fundidos, ósmosis, trasvases, escalas, curvas* – visibles e invisibles – del lenguaje poético.

Conservando este marco, en lo que queda de este capítulo analizamos el valor de lo sintáctico, los órdenes de la lógica, las propiedades metateóricas y la panorámica histórica – alternativa a la corriente conjuntista -, así como las implicaciones del método axiomático, vía Hilbert, en la literatura experimental del grupo *Oulipo*.

El estudio de la sintaxis de los sistemas formales nos sirve para adentrarnos en la pura materialidad de los signos y convocar de nuevo la obra de Mallarmé que tanto nos ilumina.

Creamos una matriz de “sistema formal” asociado a la experiencia de los límites que tendría la forma: ----- L -----.

Respecto de las propiedades formales metateóricas, indagamos dos de ellas, la *incompletitud e indecidibilidad*, las cuales serán abordadas en toda la Tesis, especialmente en el último capítulo, ya que nos permiten entrelazar la problemática de lo inalcanzable en poesía y en matemáticas.

La segunda unidad, que trata de la noción de cálculo lógico en la literatura experimental, nos lleva a reflexionar sobre los límites de la creación, puesto que el carácter combinatorio de las construcciones humanas las convierte en arte-factos realizados por una selección y combinación de elementos preexistentes.

Se presenta cómo *Oulipo*, adoptando herramientas importadas de las matemáticas, busca formas y estructuras nuevas que puedan ser utilizadas en el futuro por los escritores del modo que les parezca.

En general se profundiza en la semántica y en los principios teóricos claves del grupo: constricción, estructura y potencialidad.

Examinamos las formulaciones de Georges Perec, Raymond Queneau, Jacques Roubaud, Paul Braffort, y las contrastamos con algunos problemas acerca del lenguaje planteados por Wittgenstein, como la relación entre su orden, sentido y comprensión. Y finalmente

establecemos un paralelo entre los métodos de Oulipo, la Cábala y el cálculo factorial.

Hemos llegado al *intermezzo* o bloque musical flotante que titulamos “Prisma de un ritornelo” porque con esta expresión *sintetizamos* las combinatorias de los ritmos *expectrovertido e infinivertido*. Esta parte es importante porque aquí *creamos* una presintaxis y sintaxis de la música de los *límites*.

La vasta fuga del haz de la trascendencia, *HAZ* ^{AD} (Alteridad, Ausencia, Deseo Infinito, Dios, *Decir*) *modula* El GRUPO *N*. Este grupo de límites de *nada, nunca y nadie* lo representamos por esquema de “sistema formal”: - - - - - N - - - - -. Los guiones son aquí notas que representan un orden de oquedades, distancias, lejanías.

Por otra parte, convocamos el principio abstracto, pre-composicional, del *Ursatz*, que opera como impulso subyacente en la musicalidad del poema y cambia el valor de lo temporal por el espacial. Y se expone, entonces, cómo el eje vertical de los sonidos busca el cumplimiento de la totalidad del lenguaje, la posibilidad de otros mundos.

La unidad tercera presenta la historia de la lógica y algunos modos imprevistos de entender los límites. Con esta síntesis histórica tenemos un horizonte en el que podrá argumentarse cómo la lógica de la primera mitad del siglo XX es la concreción de la Utopía leibniziana, mientras que la de la segunda mitad del siglo es la concreción de la Utopía peirceana.

Los fundamentos de la teoría de relaciones se establecen con las obras de Peirce y de Schröder. En la Teoría de relaciones es fundamental el rasgo de *mediación* que caracteriza la *Terceridad* peirceana.

Observamos que esta lógica atiende a la situación de los conceptos universales, las relaciones o los procesos; su dinamicidad comprende las transformaciones, las correlaciones, lo cambiante.

Peirce crea lo que él denomina «álgebra general de la lógica» e introduce los cuantificadores que forman parte de lo que será la reconstrucción de lo universal en la lógica matemática.

Se indica que al final del siglo XIX se produce una serie de paradojas, las relacionadas con la *teoría de los límites* en el cálculo y la relacionada con la conocida teoría de conjuntos que hacia 1885 Georg Cantor formuló como una teoría de diferentes clases de infinitos.

Se describe la búsqueda de la coincidencia entre la intuición y los sistemas formalizados o axiomáticos de razonamiento que han ido liberando los signos.

Exponemos el panorama de incertidumbres que abre el siglo XX a la llamada Crisis de los fundamentos en las matemáticas, que dará lugar a varios *ismos*: el *logicismo* de Russell y Whitehead, el intuicionismo de Brouwer, el formalismo de Hilbert y el constructivismo representado por Poincaré.

Retomamos el problema de la *completitud* de los sistemas matemáticos, que revela problemas epistemológicos. Se describe la problemática del Teorema de *incompletitud* de Gödel, su método diagonal

de la *recursividad* y la naturaleza de las proposiciones *indecidibles*. Y con este marco construimos los *límites* de transición recursiva en la poesía de Valente y otro método de interpretación poética.

Investigamos en el proceso de *recursividad* en alusión a los límites del poema y mostramos cómo *fermentan* sus figuras en los tránsitos entre el fondo y la materia.

La quinta unidad trata de la *teoría matemática de categorías*. Su importancia radica en que, por medio de una depuración máxima, alcanza los arquetipos iniciales, “libres”, de las matemáticas. Arquetipos “libres” que en la poética de Valente hemos sintetizado en el *Grupo N [nada, nunca, nadie]*, cuya proximidad relacional abstracta los transforma en “flechas universales”.

Hacemos una reseña histórica del movimiento algebraico abstracto que da origen a la teoría matemática de categorías. Con ella se extienden indefinidamente los niveles de generalidad de las matemáticas, se trata de forma abstracta con las estructuras matemáticas y sus relaciones y lo universal es visto como límite o “pegamiento” de lo local, logrando una gran precisión en la noción de genericidad. Se caracteriza así *sintéticamente* a los objetos (matemáticos) por sus relaciones “ambientales” con los demás y se establece una “red universal” de conceptos. Y paralelamente nosotros analizamos el carácter *prismático* de la palabra poética indeterminada que refleja arquetípicamente cualquier palabra.

El marco de la teoría matemática de categorías nos da alas para introducirnos en el estudio genérico de los arquetipos poéticos. Y a partir de ello se desprenden importantes conclusiones para la Tesis, así como otro modo de interpretación de los poemas. Con el objetivo de contrastar estas hipótesis, en los textos poéticos, presentamos un extenso estudio genérico del arquetipo de *la marcha al centro del origen*.

✚ *El capítulo tercero* continúa con el problema de una lógica o semiótica general de los *límites* profundizando en el sistema de Peirce. En especial en su concepto de *continuo* y en la *lógica de relaciones* por ser inherentes a la problemática de los *límites* y captar los efectos cromáticos, musicales y armónicos en los poemas; las correlaciones, resonancias y ondas del sentido.

Los capítulos segundo y tercero tratan de la procesualidad lógica de los límites. Describimos la *potencialidad* que es característica de la generalidad y que está relacionada con la categoría lógica de la *Terceridad* y, en los siguientes capítulos, veremos, además, la otra *potencialidad* que está ligada con la *Primeridad*.

En este capítulo tercero sondeamos los vestigios de nuestra hipotética “mansión de viento”, su naufragio solar, su continua musicalidad remota, el material magnético de sus palabras. Y, en las alturas, sus péndulos de aves y las redes de sombras.

En el preludio establecemos nexos entre la *intensidad del continuo* peirceano y el proceso de la transparencia de los límites en poesía.

El continuo es visto como campo genérico de las posibilidades puras, como concepto sintético y general, como lugar de “tránsito” de las modalidades y como lugar sintético de enlaces.

La originalidad de Peirce está en que presenta una propuesta para captar la riqueza del continuo en cuanto concepto general (posible, indeterminado). “General” porque en él cabe todo lo potencial, superando lo determinado. Se alude a que el continuo está animado por una “lógica de vecindades” no clásica que sobrepasa “lo puntal” y responde a la creencia transitiva y transformista en la continuidad de la experiencia de Peirce. Y estas teorías las revisamos a la luz de los textos poéticos.

Acercamos la concepción del *continuo* peirceano a la valoración de Musil sobre lo literario como la situación peculiar en la que lo general, la continuidad y la aportación personal del individuo no se pueden separar.

Mencionamos, en línea con Peirce, la teoría de René Thom que explica el paso natural de lo continuo a lo contiguo con *una teoría genérica de los bordes*.

Contrastamos experimentalmente en algunos poemas los rasgos del continuo peirceano, la concepción de continuo de la teoría matemática de categorías y la teoría de los bordes de R. Thom.

Los conceptos universales de las abstracciones de la teoría matemática de categorías y del continuo peirceano nos permiten formular, metafóricamente, el *continuo* de lo poético *I*, de una palabra que se mantiene fuera de toda circunstancia, del tiempo y espacio, intemporal e inextendida.

Exploramos en el proceso de *deslinde de la transparencia* y de *unificación de la materia*. Y presentamos el modo en que la *lógica de relativos* está involucrada en un continuo plástico y modal (campo genérico de las posibilidades puras). Observamos además que en los poemas la generalidad de las relaciones ensambla el continuo como lugar sintético de enlaces.

Luego pasamos a considerar otras formas de *límite* en la semiótica de Peirce. Profundizamos en los poemas el concepto de *invarianza* y seguimos su proceso de transformación y semiosis.

Tras considerar las ideas como variables, pasamos a compararlas con colores o tonos. Nos detenemos en las transformaciones cromáticas de las palabras, en las que se conjugan las escalas y los *límites* para dar paso a la resonancia.

Examinamos cómo el *interpretante* del “otoño” genera en los versos un código semántico: o^t , que se inserta sobre un *continuo* de intensidades y constituimos para los poemas un campo de posibilidades armónicas de varias dimensiones cromáticas.

Indagamos también las consecuencias poético-lógicas del *otoño* y el *crepúsculo* como arquetipos de la transitividad de los *límites*.

En el siguiente apartado, guiados siempre por Peirce, reconocemos que la generalidad y la vaguedad son correlativas al pensamiento, el cual se columpia siempre entre los abismos de lo primero y lo tercero. En cuanto al ámbito de la lógica, encontramos que lo universal y lo particular se logran diferenciar con los cuantificadores lógicos; este avance permite

profundizar en la comprensión de la generalidad y de la vaguedad, que son propiedades fundamentales de la teoría de relaciones y del continuo peirceano.

Luego se alude al giro radical que se procura con las amplias generalizaciones del concepto clásico de cuantificador universal, motivadas en la definición de Per Lindström de cuantificador "abstracto" como una clase general de estructuras con ciertas propiedades mínimas de correlación estructural. Los "cuantificadores generalizados" permiten hacer distinciones fronterizas, detectar tamaños intermedios, niveles de amalgamación, etc.

Este marco de la semiótica de Peirce nos sirve para estudiar las implicaciones icónicas, indiciales y simbólicas de los lugares intermedios en los poemas de Valente.

En el siguiente apartado investigamos en los poemas la potencialidad de la función *remática* y su relación con el *límite* de la *ausencia*.

El rema pertenece al primer nivel del signo-interpretante. Peirce lo identifica con un predicado *insaturado* en donde no hay atribución, sino sólo materia abstracta que entra en movimiento de semiosis, devenir ilimitado de toda la idealidad posible.

Analizamos en los poemas la acción implícita del rema, sus valores metonímicos y táxicos y descubrimos, en Valente, una gramática poética, en la que las funciones de las categorías entran en un orden diferente al habitualmente establecido. En el rema resuenan las

cualidades sensibles y, en el verbo, ya se escucha la sensación vivida: la noche, el sueño, la caída, el ala, ya están escritas.

En la poesía de Valente los *remas* nos permiten sondear la aproximación o tránsito al *Límite* de lo ausente porque hacen *insaturable* el sentido de las palabras. En el nivel del interpretante, la *Primeridad* del *rema* es lo inmediato del contacto, el lugar donde la *proximidad* es la significación de lo *sensible*.

Observamos que en los poemas la función remática indica el acontecimiento del *lugar*. En los agujeros de los espaciamentos se origina la significación, germina la escritura.

Finalizamos con un estudio de la experiencia de “la insólita visitación”, que predomina en la poesía de Valente como una función de la invariante de la *proximidad*, la cual se relaciona con la búsqueda de la latitud del centro ausente. Y observamos cómo los remas vierten las ausencias en el texto, configuran los sesgos de la sintaxis y el progreso hacia el *centro*.

El *ricercare* trata sobre cómo el modo del olvido *transforma* en poesía las palabras; las cita en su ausencia, *trans-idas*, y en lo profundo surge lo desconocido y se hacen presentes las cosas fuera de sí mismas, más allá de los límites.

En el siguiente apartado redescubrimos que hay un rumor continuo, envolvente, un eco infinito en los umbrales vacíos de las palabras, una tensión geológica, esperas, gravitaciones y migraciones. Y apreciemos en

una *nueva interpretación* de los poemas los procesos erosivos que vive la palabra poética.

La luz o la tierra o el cielo o el viento, indican sólo la dimensión anónima de la profundidad del elemento que se prolonga y se pierde, donde nada empieza ni termina. Continuo fluido, conformación de la vida, del poema.

El estudio detallado de los movimientos erosivos de *reptación* y *suspensión* de las palabras nos indican en los poemas su poder devastador, configurando el arquetipo de la destrucción.

Retomamos entonces la isotopía *límite* de “la insólita visitación” para observar cómo se diagramatiza por medio de los matices laterales de las palabras, en los límites de la materia: sentir-te, sentir-me, entrar, entrar-me.

La unidad segunda examina el peso de la *ausencia* en el concepto de signo de Peirce y en la *huella inmemorial* de Lévinas.

En el lenguaje de un poema de tradición cabalística se presiente una pasividad, sensibilidad que se estructura en la *huella* entendida como aquello que desborda todo presente. El *Decir* poético se configura como huella de lo invisible e ilocalizable. En la tensión del poema opera el *Decir* de aquella *huella* estratificada que es anterior al signo, al sentido y al sujeto.

Observamos que la expresión, más allá de su función de comunicar un pensamiento, deja una *huella* inaprensible e imperecedera,

manifestando la significancia de la significación que no se agota en lo dicho.

La siguiente unidad trata sobre las implicaciones literarias del concepto peirceano de *objeto dinámico u objeto mediato ilimitado* que es exterior al signo, con una “realidad” independiente de toda semiosis pero construible, sin embargo, a través de la semiosis “ilimitada y final”, lo que nos lleva a conjeturar que en la verdad espiritual del ritmo recordamos más de lo que sabemos.

Aquí experimentamos la atención a una “voz” que ya es tensión, límite, trasvase de remotos susurros. Y nos transformamos en todo *oídos* para vivir, en los poemas, la experiencia de la *infinita escucha*. El advertir que algo insiste y persiste en la sonoridad del silencio nos conduce a postular las relaciones intrincadas entre el concepto de *objeto dinámico* y algunos de los problemas más importantes de los *límites*, tales como la *objetividad*, la *indeterminación*, el *sentido*, la *fragmentariedad*, la *memoria*, el símbolo, el tono, el ritmo, la alteridad, la pasividad; así como a indagar en las *experiencias límite* de la escucha, el espacio, la soledad, el silencio y la musicalidad.

Luego presentamos una extensa investigación sobre la *indeterminación* de los signos en las matemáticas y la *transposición* del objeto poético. Y hacemos un análisis comparativo de la poética de Valente y de Mallarmé.

En la siguiente unidad observamos cómo la experiencia de los límites en la poética de Valente se acerca a la de Eliot. Ambos plantean el

problema de la fragmentariedad de las imágenes. Analizamos las relaciones entre el sentido, la fragmentariedad y la *incompletitud*. Y se presenta la problemática del sentido, lo *indecidible*, y el *límite*.

Analizamos además la sintaxis-límite de los poemas de Valente, la transformación de la voz en cuerpo y el carácter doble del sentido.

En los poemas el sentido está siendo expresado por un verbo en forma infinitiva. El verbo no es una imagen de acción exterior, sino un proceso de reacción interior dada en el lenguaje; envuelve su temporalidad; en forma de infinitivo es indeterminado, anónimo y, sin presente, se divide en la doble dirección simultánea del pasado y el porvenir.

Retomamos entonces el tema del Objeto Dinámico, el cual determina al Objeto Inmediato, que determina a su vez al Signo mismo, y éste, por su parte, determina la cadena de interpretantes.

Un nuevo objeto se genera por la acción del interpretante, la cual ya subyace como acción previa en el proceso de *objetivación*. Observamos en este punto cómo Valente crea una nueva fuerza simbólica *objetiva*. Asistimos a la formación de lo general, en cuya indeterminabilidad las cosas son y no son al mismo tiempo, ya que a lo general no puede aplicarse el principio del tercio excluso.

Se expone cómo el núcleo creativo del signo semiótico sumerge las cosas en una dimensión objetiva incrementando el sentido del universo y los flujos cognoscitivos.

La lógica estilística de Joyce nos permite seguir las transformaciones de la semiosis y la dinámica del Objeto Mediato, cuya exterioridad se concretiza en una semiosis ilimitada con la prolongada y accidentada relación con el Objeto inmediato.

En la unidad V nos planteamos interrogantes acerca de las relaciones entre la creación poética, la *infiniversión* y la abducción.

Se refiere a las investigaciones de Peirce que muestran el doble carácter de la abducción, su naturaleza lógica e instintiva. Este pensador atribuye la fuerza principal a “la parte oscura de la mente”, en la que las inferencias instintivas responden a preguntas con curiosa precisión.

Exponemos el proceso en que la abducción traduce las huellas, los indicios de lo real en la materia general de reconocimiento humano, para lo cual se requiere el estímulo del instinto y su control u orden excepcional.

La enigmaticidad, más acá de la forma, es propia del campo abductivo en cuanto tratamiento de las *huellas*, indicios y vestigios por cuanto se trata de un tipo de argumento en el que la ley prescribe la coexistencia posible de las premisas y de la conclusión garantizando que esta última esté potencialmente representada en aquéllas.

Contrastamos el concepto de abducción con el proceso del avance por tanteo, en el que los poemas nos cuentan su propio nacimiento, la *infiniversión* de su formación. La abducción surge del asombro cuando se advierte algo que es contrario a lo dicho. Es un medio de comunicación entre el hombre y su Creador.

Nos adentramos asimismo en la experiencia del *musement*, la “sosegada meditación” que permite un conocimiento liberado de las impresiones de los sentidos. Y forma parte de la componente instintiva e imaginativa de la abducción.

En la siguiente unidad exponemos la dinámica de los gráficos existenciales de Peirce, es decir, sus transacciones en las fronteras. Profundizamos en el concepto de diagrama y contrastamos su carácter icónico con el de la sombra o imagen poética.

La hoja de aserción alfa, sobre la que se marcan los gráficos existenciales, sirve de icono para reflejar la continuidad de lo real. En esta hoja blanca se circunscriben algunos cortes posibles, a través de cuyas *fronteras* se traslada sintéticamente información. Se introduce, se elimina y se transmite información que prefigura una lógica modal. Peirce pone en balanza el concepto de límite y dinamiza la concreta maleabilidad de la razón.

La lógica diagramática subyace en los teoremas matemáticos. Sus observaciones descubren una cualidad asombrosa de las matemáticas al expandir la imaginación.

Demostramos el valor lógico y material de lo diagramático en varios poemas, en los que observamos una pervivencia del estilo de los gráficos existenciales, que siguen un proceso general de “desdoblamiento” e iteración, “mutaciones” y metamorfosis, unidad y desiteración.

La última unidad trata sobre la lógica de *relaciones*, con la que consigue Peirce la plena decantación de la red abstracta de las mismas.

En Peirce, como en Mallarmé, la aprehensión interior de las correlaciones múltiples y extrañas es “el único acto posible” en la simplificación del mundo.

Destacamos, igualmente, el importante paralelismo lógico-poético en el tipo de creación de Peirce y de Valente, el cual consiste en que los dos crean *redes de umbrales*. Esto nos permite movernos con naturalidad a través de la lógica de Peirce para abordar la problemática de la sombra del límite en la poesía de Valente.

Con el método de la lógica de relaciones construimos la red del campo conceptual del *trans-mundo* poético.

Abducimos que en la experiencia poética la intensidad de los problemas está ligada con la transposición y el transir en lo espectral.

Y así deducimos el conjunto de los semas del *límite*: {distancia, desaparición, destrucción, destiempo, separación, apertura, aproximación, tránsito, transparencia}.

Traducimos las redes conceptuales del *trasmundo* a la experiencia límite de lo *trascendente*: la ausencia, la alteridad y el deseo infinito.

✚ El cuarto capítulo trata de las categorías peirceanas: *Primeridad*, *Segundidad*, *Terceridad* y sus contextualizaciones en la poética límite de Valente, las cuales nos llevan a profundizar en los cruces entre sentimiento, palabra y pensamiento. Las categorías peirceanas se muestran aquí como tinturas o tonos en el *continuo*.

Peirce desarrolla las tres categorías generales desde la lógica matemática y las sistematiza a finales de su vida. Las tres se imbrican entre sí y transportan todos los ámbitos de la imaginación, la experiencia y/o el conocimiento.

Rastreamos las mitologías del *límite*. La *sombra y el límite* (o umbral) como arquetipos universales conexos y plurivalentes. La relación fundamental día-noche, luz y oscuridad, condensa la mitología del límite; y la retracción del umbral, su aspecto religioso.

En la primera unidad indagamos la indeterminación de los límites contextualizando así la categoría de la *Primeridad*. Nos preguntamos ¿cómo se consolida el material verbal para poder captar las fuerzas no sonoras, no visibles, ni pensables?.

Se presenta la categoría de la *Primeridad* en cuanto origen de las cosas y sensación de exotismo, aquello que, dándose, nos vierte hacia fuera en un dentro. Y se descubren las asombrosas irrupciones de la poética de Valente en esta experiencia límite de lo sensible.

La *Primeridad* se ejemplifica, sin embargo, como el instante de alejamiento del mundo, extrema abstracción de las “cualidades del sentir”; la simple posibilidad de la cualidad en sí misma, independientemente del hecho de ser percibida o recordada.

Hacemos un diagrama que nos sirve para abducir en la *Primeridad* de la palabra aislada “pez” su carácter matérico y su densidad musical. La *cualidad* de “pez” la experimentamos en la escultura ligera

de sus letras. Sus contornos profundos son los de una palabra *trans-ida*; sus bordes deslindan la lejanía.

Observamos que en los poemas las letras “incendiadas” siguen el ritmo de la experiencia extrema del desaparecer; acontecen en la pragmática que corresponde al ensombrecimiento de la creación. Las figuras de la voz filiforme diagramatizan su siembra lenta en la luz laberíntica de lo indecible.

Se expone, luego, “la devastación de la realidad” como una experiencia de la Primeridad. Materialidad, “musicalidad”, densidad, anterioridad, alteridad o levedad son cualidades-potencias, cualidades abstraídas en un segundo grado; son la “pasividad de la pasividad”, irrupciones de la Primeridad que conciernen a lo nuevo en la experiencia, el fulgor, lo vívido, lo inmediato, lo fugaz y sin embargo eterno.

La relación esencial está siempre en el límite de lo vivo. El lugar donde convergen una “materia oscura” y unas fuerzas bio-energéticas de otro orden, inmemoriales, cósmicas; fuerzas cuya invisibilidad se hará visible al comprender el interior de éstas.

Afrontamos la infinitud del concepto y experiencia *limite* del *Deseo* en cuanto versión poética del teorema de *incompletitud*: “partida sin llegada”, excedencia, exterioridad.

Lo *sensible*, en tanto cualidad que desborda todos los fenómenos, es investigado extensa e intensamente. Se analiza la *Primeridad* o “soledad esencial” del acontecimiento estético. Entonces descubrimos en

los poemas los arquetipos del *desierto* y *el alba* como pertenecientes a la Primeridad, es decir, a la indeterminación de los límites, al “preaparecer”.

Encontramos en los poemas dinámicas diagramáticas que se corresponden con sus campos semánticos. En el *modelo del tiempo desértico* conjeturamos una estructura *infinivertida* en la que los campos semánticos del *vacío*, el *nunca* (o lo inmóvil) y lo *extenso* pueden verse como túneles elípticos entre el cero y el infinito, perforaciones *infinivertidas* que son expresadas por palabras imaginativamente horadadas. Este modelo de vaciamiento y descondicionamiento lo representamos por medio de un fractal, la *Esponja de Menger*.

En el siguiente apartado continuamos investigando en la *Primeridad* en relación con la apertura de los límites en la creación poética y ahora contrastamos ese horizonte con las experiencias *límite* del misticismo y el taoísmo, que seguiremos estudiando en múltiples unidades de la Tesis. El carácter indeterminado de la *Primeridad* de la experiencia mística comporta un conocimiento negativo que, como en la experiencia poética, sobrevuela los *límites* epistemológicos. Exponemos todos los órdenes isotópicos de la *pasividad* y reconocemos una resonancia con el concepto taoísta de *Wu Wei*, en cuanto comporta disponibilidad.

Elaboramos un estudio comparativo de la *fluctuación semántica* de la Poética de Valente, que se aprecia, igualmente, en el Taoísmo y el Escepticismo.

En la siguiente unidad caracterizamos la palabra poética como palabra *trans-ida* y ésta constituye, quizás, nuestra mayor contribución a la Tesis por cuanto *exponenciamos* los niveles de la palabra *tanto hacia abajo como hacia arriba*. En esta escala infinita los últimos estratos dan con la memoria geológica de la materia y los más aéreos y sutiles con los arquetipos de lo *trascendental*.

Los límites musicales de la palabra poética o *trans-ida* oscilan u ondulan; se extienden, se concentran o vibran; por esto, la palabra *trans-ida* resulta una cuerda en sentido metafórico, que puede variar con varios cuerpos:

- Cuerpo *infinivertido*: como el del caracol o el los animales en los torbellinos.
- Cuerpo *expectrovertido*: como el extendido cuerpo de los animales insolados que desdibujan el tiempo.

Vislumbramos entonces que la palabra *infinivertida*, ciega, mirando dentro de sí, revela la perspectiva de realidad de un *ángel* que contiene todo el tiempo y el espacio.

Abducimos que la consideración imaginaria de las alas, las membranas, “ojos”, “párpados”, respiraciones y latidos de las palabras, persistentes en la poesía de Valente, nos pueden revelar parte de los ritmos de sus *límites*, de la *infiniversión* de sus tránsitos. Descubrimos una parte del poder, el misterio, la ambigüedad y la trascendencia de las palabras.

Observamos en los poemas el asedio corporal de las palabras y comprobamos que sólo en su interior crecen los pensamientos.

Planteamos la tesis de los *límites* de la corporeidad de la palabra poética que hemos definido como *trans-ida*, en cuanto multiplicidad intensiva y desbordante, compuesta por líneas de energía, fuerzas, densidades y dimensiones de trascendencia. Ojos que ya siempre están mirando hacia atrás, membranas que captan luces del “profundo jamás” y matrices que envuelven el silencio. Soma sonoro de sombras. Y todo ello partiendo del análisis de campos conceptuales y semánticos.

Hacemos conjeturas acerca de los “contornos” profundos de las palabras, de su energía tectónica, sus pasadizos, cauces de resonancia remota, ranuras, sedimentos, depósitos, etc.

En el siguiente apartado indagamos en la experiencia de la respiración profunda como apertura del espacio, exposición al aire invisible, abrirse de sí sin mundo, sin lugar, respiración sin reposo, exilio en sí mismo: significación del uno-para-el-otro. En la respiración, el *Decir* da el don al espacio abierto. Abre una distancia en el signo.

Luego se estudia la experiencia de la voz como experiencia de la muerte. Observamos que la negatividad de la muerte indica el lugar del lenguaje.

En la siguiente división hacemos un estudio comparativo de la estética *trans* de la poética de Valente y la estética Zen del *sabi-wabi* con sus experiencias de lo precario, lo auténtico y la fugacidad.

El poema retiene su realidad, resulta *wabi*, ya que éste significa “ser verdadero para sí mismo” en cuanto indica y manifiesta su autenticidad propia, indiferente a las circunstancias.

Continuando con la teoría de los tonos, implícita en el *sabi-wabi*, pasamos a examinar la estética de la infinitud de Hölderlin y el teorema de Banach-Tarski. Trasladamos, metafóricamente, este teorema al plano poético mediante un diagrama en el que cada “punto” es un trozo a su vez *tono* en que el material infinito adopta una eufonía, un cambio de lo más luminoso y lo menos sonoro. El conjunto de los tonos se subordina a un tono fundamental que es como el eco puro de la vida primera. El tono fundamental tiene un carácter de potenciación o reflejo en que se encuentran la fábula (o la nada) y el estilo que capta los subtonos o sombras.

Observamos en los poemas que sólo por las rotaciones y traslaciones de luces y sombras en la poesía se provee de una relación viva; una vida que consiste en la relación de los tonos entre sí.

Establecemos un paralelo entre la poética de Hölderlin y las matemáticas modernas en cuanto a la problemática de la infinitud, de lo uno y lo múltiple, lo real e ideal, campo en donde se entrelazan múltiples polaridades estructurales y tensiones fronterizas.

En el siguiente apartado hacemos un estudio de la existencia anterior al mundo implicada en el “*hay*” con orientación lévinasiana en cuanto negación incesante a un grado infinito y, en consecuencia, una

limitación infinita. Anonimato, universalidad e inmediatez de la ausencia. Soledad esencial, origen oscuro de las cosas, retorno fantasmagórico.

En la siguiente unidad exploramos la categoría de la *Terceridad* como experiencia límite de la fusión de palabra, acto y pensamiento. Y debido a que la *Terceridad* implica lo combinatorio, los medios, los lazos y los continuos, observamos su funcionamiento en las redes de relaciones de los poemas. La *Terceridad* del pensamiento fluye y ritma entre fronteras éticas, poéticas, matemáticas, estéticas y ascéticas. Su formación laberíntica se activa en la poesía por el continuum entre materia y espíritu.

Desde el nivel de la *Terceridad* indagamos en las lógicas que subyacen en la “estructura” de los límites, sobre lo fronterizo o el continuo que sobrelleva e induce los traspasos.

Sugerimos un modo en que la tensión crítica debe extender el *entramado* de ideas y sentimientos de los poemas, considerando plenamente como *Terceridad* (continuidad, generalidad, relacionalidad) la intertextualidad en la que toda obra se deslinda de la tradición.

Conseguimos esbozar un concepto de signo en un sentido muy extenso en el que su interpretante no sólo sea un pensamiento, sino una acción o una experiencia, e incluso, una mera cualidad del sentir.

Observamos en los poemas que la *Primeridad* se modula en la *Terceridad*: la constelación de sentimientos que sobrevienen en el límite “anterior” del “nacer a la mañana del mundo” se modula por la osadía de

sus relaciones, por el pensamiento, por el modo singular de entretrejerlo, la singularidad de su lógica.

Hacemos entonces un estudio de las figuras poéticas de los límites: el umbral, el intervalo, el margen y el horizonte que reflejan los valores lógicos de: la indeterminación, la indecidibilidad, la incompletitud y el continuo. El límite de lo indeterminado corresponde en la poesía de Valente a los arquetipos de la noche y lo anónimo, a las isotopías de lo quemado, lo anegado, las sombras, etc. El límite de lo indecible corresponde a la oscilación, la modulación, el ritmo, lo interválico, la pausa, lo gris, etc. El límite de la incompletitud al fragmento, lo interminable, lo inalcanzable. El continuo a la transparencia, la integración, la intertextualidad, etc.

En el siguiente apartado investigamos acerca de la experiencia de la locura y el enigma de la frontera entre la sabiduría y el delirio. Las palabras de los poemas *abren* en su Decir la autoimplicación, la duplicidad y el vacío.

✚ *Capítulo quinto.* Constituye una consecuencia del capítulo cuarto en el que las categorías peirceanas nos llevaron a encontrar varios niveles, morfológicos, sintácticos y semánticos; en ellas contemplamos la diferencia en el tratamiento de los límites en la escritura poética. En los niveles que están cercanos a la *Primeridad*, las palabras respiran en campos imantados, energéticos. En el nivel de la *Segundidad* se diferencia cada letra, cada sombra del sonido, cada rescoldo, cada

singularidad, cada límite, cada borde y, en la *Terceridad*, se dan colateralidades, adjunciones, proyecciones, paso de fronteras, *lógica de relaciones*.

En los capítulos cuarto y quinto reconocemos en los tenues límites del poema la potencialidad de la Primeridad (según la concepción peirceana), en la cual las cualidades son puros posibles, arcos tendidos en lo invisible, lo posiblemente posible de lo imposible.

El capítulo quinto trata especialmente sobre las *Acciones de la ausencia*. Fuimos descubriendo los movimientos de lo poético en su búsqueda del origen, de la alteridad, de lo abisal, lo perdido o lo hipotético.

Reconocemos las acciones de la ausencia especialmente en lo que concierne a la exterioridad, la alteridad y su dimensión ética en el lenguaje y cómo los efectos de las ausencias (ausencia de Dios, de la palabra, del yo, de la obra) encuentran su discurso en las rupturas, sobreimpresiones, borrones y grietas.

Observamos que el lenguaje responde a un *Decir* original que prevalece como acción. La huella de dicha acción la rastreamos en la anáfora y en la elipsis. Descubrimos entonces una potencialidad que mira hacia atrás, una ausencia inconmensurable.

El *Decir* como tensión cifrada del lenguaje se reconoce en lo *sensible* de éste, en su sobrepasar los límites que, según vimos, es lo propio de su alteridad (en la infinitud de su trascendencia), que conlleva además la sobrecarga del significante, el afuera del mundo (o

exterioridad) y el borrarse (ya sea por la sobreimpresión de la huella o el borrarse del sujeto).

En lo considerado hasta el momento se nos revela una relación entre la alteridad y el infinito, que se refleja en aspectos formacionales del poema como lo inconmensurable, lo interválico, lo modular, etc. Estos aspectos tienen, a su vez, implicaciones lógico-matemáticas que se podrían llamar insólitas, como vimos en el capítulo anterior, en el poema “Sub-nocte”, considerado aquí como una metáfora del teorema de Banach-Tarski.

Los temas de la modulación de la materia, los cruces y lo interválico, “las proximidades del desierto”, el borrarse y los números irracionales, la relación refleja, la relación transitiva, la distancia y el desdoblamiento de los espectros, tratan implícitamente el problema lógico-matemático de *ilimitar el infinito* ya que se relacionan con la potencialidad del intervalo, lo modular, el tránsito y la distancia.

Observamos en los poemas que el conocimiento se da por *infiniversión* de la expresión. La forma está vertida en la materia y contiene al creador y/o al lector.

Se estudia el concepto lévinasiano de *proximidad* en relación con la obsesión por lo invisible, la sensibilidad del lenguaje y la ética.

Seguimos el proceso en que el significante asiste al lenguaje: no se separa nunca del signo que profiere, excede a lo dicho; revela desde dentro una alteridad desbordante.

En los poemas contemplados, el lenguaje se activa *retráctil* y *preñil* como liquen espectral. El tacto de la lejanía acontece en él como huella de la ausencia irrecuperable del decir originario en figuras *infinivertidas* como la elipsis y la anáfora. El valor metonímico y tático del lenguaje incorpora los índices de su pragmática.

Experimentamos en los distintos niveles de los poemas la tensión continua de la *huella* –“trace” – del *Decir*; éste concentra a la expresión y al habla antes de hablar como *significancia*. Anuncia y apela al Otro.

Indagamos el concepto lévinasiano de *huella* en cuanto excedencia, alteridad sin correlato, inviable a lo mismo. *Huella* profunda del *Decir* de lo que jamás ha sido presente y nos ata. Brillo de la ausencia que dona el sentido, que da el signo y lo transporta más allá de sí mismo.

La *huella* en cuanto signo de la *alteridad* y de la *apertura dialógica* activa el proceso de sobrecarga del significante, la tensión de lo indecible que invierte todo lo dicho. Actualiza la dinámica infinita del significante y abre el abismo de todo significado.

Observamos que el silencio material del significante configura las unidades del poema – fono, sílaba, palabra, sintagma, oración, pausas, períodos: verso, estrofa, poema – y por tanto el lenguaje mismo. Asimismo, la acción continua del significante en la retracción del infinito se manifiesta en los prefijos: *ante*, *pre* y *re*.

Descubrimos el espectro de la ausencia: pasividad, pasión, pasado, paso, constante dispersión, lejanía. Círculo de un campo conceptual que correlaciona los vocablos en nueva relación de proximidad

léxica, isotópico. Un topos cuyas lexías marcan el origen, una dimensión de significados cuyo sentido los relaciona hacia un fondo inédito.

Se presenta el concepto de “rostro” que entra en el mundo como extrañeza fundamental, desfase entre la presentación y la presencia, rumor semántico de lo originario. Abandono en un equívoco, inversión de la marcha del ser, que lo desfonda. El rostro (del Otro) es vulnerabilidad, diferencia, desolación abierta por la huella, estallido ético.

Retomamos los dos problemas fundamentales que tratamos en esta tesis: la *alteridad* y la *reintegración*. Y en cuanto experiencias trascendentales del espíritu las contrastamos con las experiencias límite del arquero Zen.

En el contexto de la apertura del lenguaje hacia una alteridad irreductible analizamos los signos de autoimplicación del poema y comprobamos que sintaxis y semántica son en gramática poética vértices de un mismo proceso significante.

Mas adelante, postulamos una lectura cóncava, sin ojos: *El pozo inmenso / en una hormiga vacilante / pasa.*

Bajo las palabras de los poemas se pone en evidencia una “latencia verbal”, “un animal de fondo”, un estado germinal que contiene la posibilidad del poema. Detrás de las palabras se encuentra *la palabra*; al modo de los hipogramas que desarrollan la probabilidad de un vocablo simple que es elegido por el conjunto de sus potencias y plasticidad. Del conjunto de los poemas es susceptible extraer un subconjunto

antecedente o latente. Todos sus textos se engloban en un producto dinámico. Y esta relación acontece continua.

Se resumen los aportes de pensadores que han realizado estudios sobre la *iteración* sumergida de una palabra o materia matriz en diferentes tradiciones, los anagramas investigados por Saussure, los estudios de Scholem en base a la tradición cabalista, en la cual toda la creación es vista como el movimiento de diseminación del nombre escondido, las indagaciones de René Guénon –entre otros-.

Examinamos los efectos gramaticales de la *distancia* depositada en las palabras, el interior del lenguaje, la profundidad soberana de las relaciones del espacio que implican las categorías gramaticales y lógicas del inacabamiento, continuidad, iteración, etc.

Revisamos en los ensayos de Valente la idea del “autoborrarse” como condición indispensable en la creación. La semántica de la acción de borrarse equivale al antecomenzo, el desnacer, el desamanecer, la transparencia, el animal vaciado de tiempo.

Contrastamos los rasgos de la *huella* del *decir* y las propiedades de los números irracionales. El *decir* subtiende lo dicho y abre en él más significado. La relación entre significado y significación es sólo de lateralidad, de irrectitud. La *huella* se anuncia en su *invisibilidad*, sin ser nunca presente. La irrectitud de la *huella*, su diacronía, su inconmensurabilidad, que descubrimos con facilidad en la poesía de Valente, son rasgos que se acercan, metafóricamente, a las propiedades que animan a los números irracionales. En éstos encontramos asimismo

una inconmensurabilidad, una desproporción y, como sucede con la *huella que no es totalizable*, tampoco lo es el número irracional, pues éste no puede ser mostrado como el conjunto de “todas” sus cifras, no es representable.

Se considera el significante como un principio numérico, abstractivo y diferencial, en el sentido indagado en el primer capítulo de esta Tesis dedicado a Leibniz.

Se estudia el concepto de número como *paraje* y su relación con el ritmo, el clima textual y el cualisigno. El significante, como *vibración* del número, se nos revela como el primer movimiento de organización que difiere del simple ‘significar’ y cubre un espacio más vasto en que ‘significar’ puede estar incluido y situado en su lugar anafóricamente.

Exponemos los distintos valores sagrados de las letras en la tradición cabalística; las interrelaciones entre las letras y los números y su carácter de cualisignos. Las letras y los números como semillas de la forma y luz de la materia. La relación letra-número es fuente de sentido como lo era para los babilonios y los griegos.

En la siguiente unidad profundizamos en el problema de la *transducción del nombre* en la poética de Valente, a la luz de las teorías de Walter Benjamin. La palabra es el lugar de una catástrofe, el exilio del “nombre”. Hacemos en esta parte una primera aproximación al *límite de la fisis*, puesto que la naturaleza transmite de un lugar a otro una consigna secreta. En el nombre concedido al hombre se conserva un residuo del verbo creador de Dios, residuo que se conserva también en toda la

naturaleza, que queda así atravesada por una lengua muda y sin nombre, la cual, por ser lengua, comunica su ser espiritual. El nombre florece, pasa en lo pasado, se traduce. Estamos ante un concepto de traducción grave, de inmensa magnitud y continuo, una *transducción*.

Encontramos en los poemas el presagio palpitante de ese discurso perdido pero más integral que se halla esquivado y escoltado, entre las líneas del texto y detrás de ellas. La tensión entre su ausencia e inminencia.

Observamos que en los poemas de Valente las palabras crecen en los círculos de su autoimplicación. El lenguaje se desdobra y se hace espejo de sí mismo. La continuidad de los dos puntos va abriendo el ritmo del poema, igualando la música primordial del universo.

Comparamos el esquema sintáctico de los poemas con la pasividad de las aguas antenatales, aguas solas que velan nocturnas en la antigüedad de la quietud. Luego se hace una extensa exposición sobre las correspondencias cósmicas y verbales. La verdadera creación siempre es de carácter cósmico.

Nos referimos al “antelatido”, concepto de Valente, que encierra el impulso emergente de la potencia material o energía del cosmos, que el poeta traslada al lenguaje como principio significante suyo. Un significante anterior a la conformación plena del signo: aquello que, como Decir, comienza expresando en un momento específico. En la escritura de la sombra de la piedra está aquel trasfondo musical que proforma y pronombra, que se modula *expectrovertido*.

A la pregunta de ¿hasta qué punto es modular una poesía?, respondemos que las implicaciones de la “modulación” en una lectura que puede ser recursiva plantea el problema de insertar *nuevas tonalidades* en un proceso análogo al de la música.


Comprobamos en los poemas que todo lo que emerge abre un receptáculo, una matriz originaria. La palabra comporta este efecto receptivo en su donación primaria: naciendo, avanzando, crea estancia móvil, cíclica: ritmo, recurrencia, tempo, renacimiento continuo de la emergencia al configurar el poema.

Cada poema nos descubre cómo está unido por sus silencios; la ambigüedad de los límites en que la palabra aparece en su desaparición; las combinaciones modales de lo imposible, la lógica interválica, la modulación de la materia, el cambio de velocidades, los desbordes cromáticos.

Se hace una transposición del campo de la música al de la poesía. La “lógica intervalar” aparece asociada a las “retrocesiones implícitas” del contrapunto que liga materiales sonoros independientes. Esto conlleva un cambio determinante en el procedimiento de composición. El tejido musical ya no se genera desde la nota (la célula sonora -la tónica-), sino en el *intervalo*, o sea en *la relación entre los sonidos*. Y esta relación aparece como la ley invisible que conforma el material sonoro.

El siguiente apartado aborda los problemas de la *alteridad del signo*, de la iconicidad y la autosignificación y de la equivalencia entre la sombra, la imagen y el doble.

En la siguiente unidad investigamos la *potencialidad* del lenguaje y la recursividad del “precursor oscuro” o significante que da cuenta de la profunda replicación del lenguaje. Observamos en los poemas la acción del ‘precursor oscuro’ que resuena en todos los niveles que coexisten. Cada serie se repite en las otras, al mismo tiempo que el precursor se desplaza de un nivel a otro, y se sobreimprime en todas, pero trasciende todos los grados en la medida en que la palabra poética pretende decirse de sí misma y de su sentido.

En la división antecedida por la doble nota  profundizamos en el *límite* de la *fisis* y en la *creatividad* de la *materia*. Y así hacemos otro aporte original a la Tesis al recordar hipotéticamente el “nacimiento” de las primeras ciencias a partir de un imaginario modelo de poema *hidráulico*, cuyo funcionamiento semiótico vamos descubriendo. Contribuimos con un método oblicuo acorde con las materias que tratamos para poder dar cuenta de los ascensos y descensos de la abstracción creativa entre contextos bastante lejanos.

Descubrimos semánticas y ritmos en la poética de Valente que presentan resonancias tanto de la matemática de Arquímedes como de la física y poética lucreciana. Del primero localizamos en un poema las ideas de lo infinitesimal, lo fluido, las espirales, el desvío, los incrementos y los cuerpos flotantes. Y de Lucrecio, las mismas, pero con sus peculiaridades del átomo, el ángulo, el *clinamen*, la voluta, el torbellino, el caos, la libertad, la inestabilidad, el ritmo. Con esto nos acercamos a los límites de la naturaleza, a sus relaciones con lo abstracto. Describimos la

visión creadora de la naturaleza, la idea *límite* de *nacimiento* que comparte la física de Lucrecio y la poética de Valente.

Descubrimos que esta poesía es también una física por ser una *génesis* de las cosas. Y tiene el corpus de esta ciencia: caos, declinación, torbellinos, intervalos. La desviación o *clinamen* también perturba la caída vertical y permite los encuentros, el nacimiento, la diseminación y la muerte; Valente trabaja como Lucrecio con despojos y humo de las ruinas.

✚ *Capítulo sexto.* Trata sobre el problema de la *infinitud* matemática y poética. Y, también, sobre el desbordamiento de la *fisis* y la *potencialidad* de la materia o del espíritu.

En el Preludio describimos el misterio poético-matemático de la *transformación del infinito en cero*, lo que hemos llamado *infiniversión*. Para esta investigación seguimos el acorde poético de la formación y transformación por efecto de la potencia de la materia o espíritu.

Intentamos comprender cómo la forma reingresa infinitamente en la formación. Contrastamos el proceso de desbordamiento e *infiniversión* de la *fisis* en la poética de Valente con la concepción de *natura naturans* de los paisajes de Goethe.

Continuamos universalizando los conceptos de *infiniversión* y *expectroversión*, es decir, generándolos por sus relaciones con otros conceptos o problemas limítrofes de la poética. Seguimos así la inspiración metodológica de la *teoría matemática de categorías*.

Desarrollamos los problemas de la apertura de los límites y la sed de infinito y de la *infiniversión* entre el cero y el infinito con las herramientas hermenéuticas que nos dan la historia de la poética, la tradición mística oriental, la etnología y la filosofía e historia de las matemáticas.

En la historia de la poética (conciliada con la estética) nos orientan la concepción de espacio interno de Rilke; la idea de poesía de Novalis de la comunidad íntima de lo finito y lo infinito; la teoría de la interiorización y de la disolución de Hegel – la interiorización y sus profundas implicaciones en el símbolo del torso, en Rilke y Valente-; lo ilimitado en Wordsworth; la visión de O.Mandelstam del poema como una piedra; la concepción de Celan del poema como tejido de voces; las ideas de Lévinas relacionadas con el infinito, es decir, la sustitución, el testimonio y el Deseo (que para Valente representa la dinámica de sobrepasamiento sin término); la dialogía interna de la palabra en Bajtín; la experiencia de la Nada en Mallarmé; la concepción de la interioridad de la materia y la palabra en Lucrecio (así como su visión de lo ilimitado) , Alfred Tennyson, Italo Calvino, H. Broch y el concepto de vacío creador en Lezama Lima.

En cuanto a las herramientas hermenéuticas de la tradición oriental consideramos las relacionadas con la historia matemática hindú y su creación del *cero*, *shunya*, y todas sus implicaciones filosóficas, ya que *sunyata* equivale a vacío. La forma es el vacío.

Los aportes de la etnología los abordamos en cinco frentes: en relación con la lengua de los Hopi, los fenómenos fluidos y vibratorios; en

relación con los Mayas, el invento del cero, cero que, en general, Valente ha transformado en símbolo del péndulo inmóvil; con los Quiches (pueblo Maya), la cosmología del sacrificio y la germinación; con los hindúes, por su concepción mística de *Vac* –la palabra-, las características poéticas de la sílaba *Om* y las peculiaridades físicas y metafísicas del espacio o cero, *Akasa*; y con los Agni, su consideración del sonido.

Y entrelazada con las referencias anteriores, la filosofía e historia de las matemáticas en relación con las ideas de *cero* y de lo *ilimitado* y los conceptos de *infinito*, infinito actual e *infinito potencial*. La idea de lo *ilimitado* nos remite al *ápeiron*, concepto introducido por Anaximandro que liga la creación y la destrucción y que relacionamos con la experiencia poética de imaginar el caos y su brotar desde la nada. El concepto de infinito actual y su relación con el *límite* que habíamos tratado en el primer capítulo de la Tesis en el contexto de la antigüedad es retomado en la modernidad con los interesantes trabajos de Du Bois-Reymond y Cantor, que revisamos en detalle; para considerar, a la par, los intentos de actualización del infinito en literatura según se dan en los casos de Borges y Musil. En cuanto al *infinito potencial* nos remitimos primero a Aristóteles (porque su concepción de la inagotabilidad del infinito guarda una semilla de lo que será luego desarrollado por la lógica matemática como infinito potencial), una breve mención a Giordano Bruno (respecto a la infinitud de los soles), etc., y en nuestro tiempo nombramos la escuela intuicionista con los aportes de matemáticos como Brouwer, Kurt Gödel, Stephen Kleene y Arend Heyting. Esta corriente presenta

afinidades con la de Peirce y está en la raíz de muchos fenómenos estético-literarios.

Profundizamos además en el proceder poético como descenso a la memoria de la materia, a la interioridad de la palabra, a la nada como flujo generador del mundo, a la meditación de la pura germinación, a la raíz de las formas de lo informe que procede del adentramiento en la materia, a su infinitud como metáfora del espíritu, al fondo del adentro de la palabra, al vacío como origen y como función; al adonde del nunca cuando vibra la nada y somos engendrados en la raíz del aire.

Desarrollamos la hipótesis de que la historia de la literatura está compuesta por vaivenes entre lo *limitado*, lo *ilimitado* y lo *infinito* (lo inaccesible, lo inalcanzable).

Retomamos el concepto de *Dýnamis* de Aristóteles y lo contextualizamos en los paisajes cambiantes de Goethe y en la formación de los poemas de Valente, segregados por la materia sonora y respirada.

Se contempla en los poemas el proceso rítmico de la *retracción* que “suspende” el mundo inmediato para adentrarse en paisajes abstractos del *pre-aparecer*. La acción se retrotrae hacia un punto originario, equivalente a la experiencia límite de abrir la fuente germinal del tiempo; volver al lugar de la generación.

Luego realizamos un estudio del modelo del vaso en cuanto potencialidad. El vaso contiene el secreto de las metamorfosis; es un modelo de relaciones fluidas, un flujo donde la efusión es una difusión. Estamos ante un álgebra sonora de un sistema abierto:

Di = difusión, disolución, disipación o diseminación.

A continuación reflexionamos sobre el símbolo de la *mandorla*, la figura geométrica, sagrada, el instrumento musical; sobre su afinidad con el vacío en cuanto alumbramiento y, también, con su carácter dinámico, pues tiende al mismo tiempo hacia la transformación continua y hacia la unidad originaria.

En la unidad titulada “Valente y los Hopi” se considera la organización semántica que capta estados dinámicos que no están en movimiento. Los estados vibrantes del poema y las ondulaciones creadas por las palabras son contrastadas con los efectos de oscilación sin desplazamiento de la lengua Hopi. Y se compara, igualmente, el concepto lingüístico de criptotipo con el poético de *criptografía*, que menciona Valente en cuanto curso laberíntico equivalente al del poema.

El aspecto potencial, virtual y vibratorio de las sílabas y palabras en la tensión del poema *por-venir* nos recuerda las concepciones de la física moderna, así como aspectos sorprendentes de la lengua de los Hopi, de las Upanishad, del ideograma *Wu* o de los mantras de estas tradiciones.

En el límite de la *fisis*, en la *transducción* de la palabra, se revisa el modelo de la formación de las piedras y se reconoce su valor como modelo hermenéutico filológico, ya que nos lleva a pensar en la peculiaridad lírica de las palabras poéticas en que la luz antigua cae vertical como en las piedras y vemos lo que éstas sugieren, ya que sus texturas son zonas de fallas, cizallas o diaclasas (fractura en las rocas que no va acompañada de deslizamiento de los bloques que determina,

no siendo el desplazamiento más que una mínima separación transversal).

Analizamos en un texto la cristalización de una sola palabra, “jade”, que atraviesa todo un ciclo de formación. Se subraya la fluidez del fenómeno de la luz que inmediatamente se borra, como sucede en el estilo de Dante.

La siguiente unidad es una extensa investigación acerca del concepto místico-matemático del *cero* y la historia de sus usos a través de diversas culturas, lo cual nos permite generalizar sus relaciones con la ausencia, la nada, el vacío, el infinito, la creación, la potenciación, la posición, etc.

Desarrollamos el espectro místico-matemático del *cero*, especialmente en tres dimensiones, una como “péndulo inmóvil” (o “matriz de lo posible”, en palabras de Valente); otra su dimensión lógica, que podemos trasladar al plano ético poético, según la definición dada por Frege de *cero* como “desigual consigo mismo” y, más ampliamente, como límite de la nada en cuanto interioridad, lo que nos lleva al aspecto fundamental de la creación poética, cual es la atención profunda al vacío y sus acciones transformadoras, que estarían relacionadas con la disolución del yo, el adentro del lenguaje y el vacío de la forma.

Examinamos el problema de la vacuidad y el pensamiento y su encadenamiento en la lucha contra las dualidades; a la luz del budismo, el escepticismo y la propiedad de la *indecidibilidad* de los teoremas de limitación (Teorema de Church).

En el siguiente apartado se contrasta el estado de “no interferencia”, la retracción en el movimiento oscuro del universo, la estancia del vacío creador en la poesía con *el wu-wei* en la práctica del Tao.

Hacemos una introducción al cero Maya para comprender el contexto místico-matemático en que surge y poder entender la mitología del pueblo de los Quiches, porque en su famoso mito de creación del *Popol-Vuh* se reconocen equivalencias del mito de Orfeo, que subyace en la poética de Valente, como lo exponemos en esta sección y en el primer capítulo de la Tesis, especialmente en relación con el límite del logos. Los mitos del *Popol-Vuh* y de Orfeo guardan una estructura metamórfica similar en que la muerte se da en la intimidad de la dispersión. El aspecto sacrificial y metamórfico del origen se ritualiza en ambos.

Apreciamos que en los poemas hay una estrecha relación entre la *interioridad* y la pura germinación. El dinamismo de la mirada se propaga en el interior de la anatomía de las palabras, en el impulso de su cuello por convertirse en tallo, en luz de una apariencia surgida en el espacio del poema. Se oye el esfuerzo de un lenguaje que desliza reminiscencias procedentes del fondo de la tierra, signos en vías de metamorfosis, palabras en las que se insinúa la espesa fluidez de la excrecencia vegetal y abducimos entonces que las variantes textuales del *tallo* configuran su estilo como función mediadora de lo que asciende lentamente hacia la palabra y de la palabra que baja lentamente hacia la tierra.

En la unidad que trata sobre los límites de la interioridad reflexionamos sobre esta experiencia estética según la piensan y la sienten Hegel, Rilke, Valente y Tàpies. En los poemas que tratan sobre la ceguera, la decapitación o el tallo resuena aún la pregunta sobre el fundamento especulativo del arte romántico, el paso del espíritu por la frontera de lo bello, ya que en el revés del cuerpo vibra la potencia de la interioridad.

Investigamos los efectos de la ironía en los poemas, en cuanto *expectroversión* o multiplicidad y demolición, des-ilusión y destrucción.

Desarrollamos el *modelo* del poema *infinivertido* como modelo de formación, transformación, transposición, disolución y potenciación de todas las cosas. El poema *infinivertido* concebido como “modelo” (metáfora de los modelos matemáticos) de la poética de Valente se compara con la planta-tipo que imaginó Goethe, “una criatura maravillosa” que era la clave para imaginar infinitamente otras plantas generadas por una necesidad interna, matemática y vital.

Abducimos que los poemas de Valente se acercan al modelo de un poema *Infinivertido* por sobrepasarse en sus acciones: su entrar radical en la materia; pulverizar lo mismo; abismarse en la desaparecida luz terrestre, diluir el presente; acceder a lo infinitesimal; desvarar el enjambre de letras, hilar el sentido detrás del mundo, dar corporeidad a lo invisible e inaudible, verterse infinitamente en el prójimo, en el Otro, oír el ensombrecimiento, estrechar el sí y el no, curvar el molde del sonido, girar en la quietud, regirar en la oquedad, iluminar el silencio, rehilar los

subtonos e infratonos, flamear la lejanía, cavar la memoria, enterrar la visión en la raíz del universo, abrir el vacío, desaparecer en la nada, liberar la materia, vibrar lo transparente, infravibrar el mineral, partir la luz, escarbar el crepúsculo, beber lo desértico, cambiar el aliento, oscurecer las silabas o humedecer su latir, quemar las palabras, ligar la creación y el caos, doblar los soles, adherir el espíritu, subperderse en el abismo del aire, cambiar de lugar las sustancias.

Retomamos la antigua tradición hebrea y griega donde encontramos los antecedentes del poema *infinivertido* que liga la creación con el caos. Entre los griegos, Anaximandro crea el revolucionario concepto de *ápeiron*, lo *ilimitado* que designa de manera abstracta la cualidad de lo indeterminado; por el *ápeiron* se comprende que donde hay generación se produce, también, destrucción.

Habida cuenta del movimiento de formación que hemos ido descubriendo en la *Primeridad* del poema, en que la contemplación de la materia es potencia de toda forma posible, esto nos conduce a investigar la infinitud de dicho carácter potencial revisando los conceptos de *dynamis*, *ápeiron*, caos, nada, etc. y creando uno más complejo que los integre, el de *infiniversión*.

Se observa en los textos que el vacío del universo parece abrirse y pulula materia por doquier. Las palabras adquieren la densidad máxima y actúan como radares de la materia cósmica.

Investigamos acerca del problema de la indefinición e inagotabilidad del infinito. La indefinición del infinito está cargada de una

idea de negatividad que no permite que sea actualizable. Y su inagotabilidad indica que éste no puede estar nunca totalmente presente en nuestro pensamiento, tal como sucede en la dinámica infinita del Deseo. El infinito como *ápeiron* es lo ilimitado y su brecha de ausencia constituye la premisa de cualquier movimiento evolutivo.

Las reflexiones sobre el infinito, el *ápeiron* y lo ilimitado nos conducen a indagar sobre las correlaciones entre el *devenir*, *la infinitud* y *la divisibilidad* en las matemáticas, en la física y en la poesía.

En la siguiente unidad, nos centramos en la evolución del concepto de infinito actual en la época moderna y en su relación con la idea de límite en las matemáticas y en la poesía también modernas. En algunos textos de Valente encontramos intentos de actualizar el infinito con el llanto o la lluvia que agotan el universo.

Y llegamos por fin al infinito potencial, cuyo concepto ilumina todos los capítulos que restan porque permite comprender el espacio infinito del ritmo, la distancia infinitamente profunda de la imagen, la forma y la *alteridad*. Comenzamos reflexionando sobre la infinitud del espíritu. El carácter de *incompletitud* en el concepto de forma o espíritu en Valéry. Y la idea de infinito relacionada con la *alteridad* como una dimensión de altura que se abre en el ser delante del Otro, del que se es infinitamente responsable y por el que todo mira como Otro; guiados por los planteamientos de Lévinas.

De tal modo que en los siguientes apartados examinamos algunas de las virtudes trascendentales relacionadas con el infinito potencial,

como son su relación con el Deseo, con el Otro, la sustitución, la escucha, el testimonio, lo que quiere decir la dimensión de la infinitud de la ética.

Más allá de la mitad del capítulo sexto, se produce, como vemos, un cambio de estructura que va de lo contemplativo a la ética, de la penetración en la materia a la relación con el prójimo que es fundamento cognoscitivo del que debe participar, según Lévinas, toda objetividad. El infinito supera el propio conocimiento, porque desborda la idea, desborda lo Mismo. En el contexto de la infinitud como inaudita obligación examinamos los conceptos en que se desgarran la interioridad del sí mismo, tales como, la *sustitución*, *fisión del yo*, *testimonio*, *exilio*, *proximidad*, *Decir*, etc.

A lo largo de los poemas de Valente seguimos el movimiento ético que provoca la orientación hacia lo Otro, el desajuste con lo mismo, la conmoción de la intencionalidad, por lo cual el poema siempre está de camino y, en él, las sílabas arden hambrientas de luz y su fuego es extraño a la saturación; es Deseo que renace.

Reconocemos en los poemas rasgos formales impulsados por el Deseo, tales como los comienzos súbitos o reiterados. Profundizamos en la problemática del Deseo en su relación con el infinito y con la "cortedad del decir". El verdadero deseo, como el que se vive en el crecimiento místico, suplica un imposible que se refleja en la tensión máxima de la palabra.

En la siguiente sección profundizamos en la *infinitud* de las experiencias límite, en la no-pertenencia, la pasividad, la espera, la escucha, es decir, en la palabra desértica, la palabra que busca el desierto en el desierto, el cero en el infinito. Observamos que el extrañamiento, el deshacimiento, la espiritualidad del desierto y los símbolos de lo nocturno, la soledad, la sequedad, la desnudez, el vacío y la pobreza, son emblemas místicos a los que Valente les da nueva vida. La experiencia poética como experiencia mística: como estado de transparencia y receptibilidad absolutas que niega todo contenido.

Luego analizamos el proceso de generación de la imagen que sintetiza todos los problemas de los límites investigados en esta Tesis: la alteridad, la ausencia, la extrañeza, las formas de lo informe, el ritmo, la infinitud, la recursividad de las sombras, la estructura *infinivertida* y *expectrovertida* de los límites, la incompletitud, etc. En los poemas observamos que el proceso de generación de la imagen gira sobre su función sobreimpresiva de disolución. Las cosas convertidas en imágenes se transforman en lo inasible, inactual, impasible, el alejamiento presente en la ausencia, el retorno de lo que no regresa.

Reflexionamos sobre la experiencia de la espera y la escucha, las implicaciones de la *interpelación* en el porvenir del poema, así como sobre la profundidad de su espacio y la retroproyección de sus figuras.

Descubrimos además los efectos de la imaginación proyectiva; las rectas en el infinito y la apertura de haces son proyectados en el poema a partir de la ausencia, de la muerte y del renacimiento.

El análisis de las formas de espacialización de los poemas nos revela un orden del ritmo, una red que admite una sincronía con el concepto hindú del Akasa, espacio interior y cósmico en que se dan las incidencias de la escucha, espacio sutil que amplía los tonos, vacío, cero, infinito, etc.

✚ *Capítulo séptimo.* Retomamos metafóricamente la problemática de los límites de lo poético, con el microscopio, el telescopio y, especialmente, el espectroscopio matemático que corresponde, sobre todo, a las matemáticas modernas y contemporáneas. E investigamos en las líneas de sombra, los umbrales, espectros, difracciones, acordes, etc., de la palabra poética *expectrovertida*.

Continuamos desarrollando la hipótesis del “Grupo N” (*nada, nunca y nadie*), cuyo lenguaje crea las estructuras *infinivertida* y *expectrovertida*. Y para indagar profundamente en ellas extendemos el uso de las herramientas de las matemáticas modernas y contemporáneas, ya que estas últimas se sitúan en los *confines del no*. No parten de un conocimiento positivo acumulado, sino que de entrada se sitúan en un exterior “en cierta forma incognoscible” y desde esas fronteras exploran constructivamente sorprendentes espacios.

Se advierte que las matemáticas avanzadas jamás son reducibles a los modos de la teoría de conjuntos, ni a la lógica de primer orden, ni a las matemáticas elementales de los estudios de la filosofía analítica o filosofía del lenguaje, en los cuales se confunden modelos y lenguaje, eliminando así la variabilidad y la fluxión de la semántica.

Retomamos como guías a Peirce, Galois, Lautman, Gödel, Grothendieck y Freyd.

La teoría de Galois es paradigmática para comprender la compleja jerarquización de las matemáticas avanzadas. Con sus creaciones se desencadena una serie de escalas constructivas, correspondencias inversas y gradaciones de todo tipo que nos permiten contemplar la emergencia de la creatividad matemática.

El pensamiento de Galois, Gödel y Grothendieck sirve como detonante metafórico para acceder a la estructura límite que hemos llamado *expectrovertida* por comprometerse en las iridiscencias de la palabra poética, en subtonos, sombras, espectros, residuos, etc. Y en su *indecidibilidad, incompletitud*, oscilaciones, elipses, escalas, que son propiedades que comparte con la estructura *infinivertida*.

Galois nos interesa, también, como guía implícito, en esta parte de la Tesis en la que indagamos en los ritmos del descenso y el ascenso de la abstracción. En primer lugar, en el descenso, consideramos la problemática de lo abstracto en su relación primigenia con la creación, el vacío, lo abductivo y *lo hipotético* y, luego, en el ascenso, lo abstracto en cuanto lenguaje convergente de las artes y las matemáticas puras, en lo referente a *la autonomía de sus estructuras*, pluralidad de modelos y dinamicidad de fronteras. Haciendo las matizaciones pertinentes, claro está.

Implicadas con los problemas de lo hipotético y lo autónomo, se *replantean* las relaciones entre exactitud e indeterminación.

Abordamos, por tanto, las matemáticas modernas y sus dinámicas afines con la poesía, los procesos de lo libre y lo saturado; los enlaces entre niveles, en los que lo múltiple en un nivel se transforma en unidad en otro nivel, por medio de mixtos, ascensos y descensos.

Ampliando las redes semióticas de la problemática de los límites buscamos la intertextualidad con el ámbito pictórico en las obras de dos de los más grandes creadores del siglo XX, Paul Klee y Mark Rothko. Las ideas de límite en las obras de estos pintores están muy cercanas a las que podemos conjeturar en una estructura verbal *expectrovertida*, según la encontramos en gran parte de los poemas de Valente.

Y en general, buscamos el fondo de la relacionalidad de la *expectroversión* de los límites asociada al devenir del poema, la continuidad, la reintegración, la síntesis abierta, la distancia, la modulación, la exterioridad, la difracción, etc.

En este capítulo y en el siguiente utilizamos, metafóricamente, los conceptos matemáticos de *haz*, *grupo*, *estructura*, *esquema*, *mixto*, *modelo*, etc., para investigar sobre las pulsaciones geométricas que se producen en la emergencia de la forma por la tensión del *HAZ* de la Trascendencia, que llamamos *HAZ^{AD}* para aludir a la potencialidad de sus componentes (Alteridad, Ausencia, Dios, Deseo Infinito, Decir), es decir, el haz del silencio como fuente de la forma o límite de lo informe.

En la primera unidad de este capítulo exponemos cómo las historias de las matemáticas y de la literatura muestran que el descenso de la abstracción conduce a las fronteras de lo hipotético, a los ámbitos

de la libertad, la creatividad y lo indeterminado, a la *Primeridad*. Y el ascenso de la abstracción configura clases, haces, estructuras y modelos que conllevan a la autonomía y a la universalidad, categorías de la *Terceridad*. La autonomía de los signos hace que en la lectura de los poemas nos desplazemos en una dirección interna o centrípeta. La función de las palabras pasa de ser la representación “de” algo a la de ser *conexión* en un contexto verbal. La palabra como parte “literal” de una estructura en la que cada uno de sus elementos modifica a los demás, remitiéndose entre sí, en una lógica de relaciones que no describe ni asevera nada. En las matemáticas modernas, como en la poesía, se da un pacto inédito entre el pensamiento y sus símbolos, un nuevo poder para crear y/o una libertad fundamental.

Se expone la relación entre el concepto de *cadena* de Dedekind y el infinito actual. Y la cadena, como el poema, es un universo “cerrado” respecto a la ley de transformación definida en su interior: ninguno de sus elementos se transforma en algo que no pertenezca al propio universo.

Hacemos un primer acercamiento al rasgo relevante de las matemáticas modernas referente a los enlaces teoremáticos por los cuales se liga lo que es múltiple en un nivel con lo que es uno en otro nivel, por medio de “mixtos”, ascensos y descensos.

La siguiente unidad trata sobre los ritmos, geometrías y estructuras de elevación e inmersión de los *límites*.

Volvemos sobre la importancia de los ascensos y descensos de las matemáticas modernas, ya que por esta dinámica se producen los

enlaces teoremáticos entre distintos niveles y se configura una compleja jerarquización de las diversas teorías matemáticas, ligada a su vez con una gran riqueza semántica reflejable en la multiplicidad de modelos.

Distinguimos el hecho de que las “sombras” o halos de las palabras están siempre unas sobre otras y obedecen con frecuencia a una simetría vertical que provoca la aparición o proyección de un signo borroso o espectral. Contemplamos, también, que la luz de lo lejano es captada por la rejilla de difracción que produce la *sobreinversión* de las palabras que operan como ranuras móviles y con algún tipo de fotodetector que les permite captar en la máxima distancia la intensidad de la luz y también su estado de polarización. Entonces podemos conjeturar que por las palabras expectrovertidas se transforma la luz en un haz de rayos paralelos y a la vez se invierte en sombras, con lo que los límites o fronteras del poema se multiplican. Con esta multiplicación aparece la sobresignificación de la palabra poética como su propio enigma.

En el capítulo anterior descubrimos el modelo de poema infinivertido y, en el séptimo, generalizamos este concepto y lo observamos como estructura. Y con esta *apertura lógica* exploramos el principio abstracto como instrumento de creación en la estructura verbal que *revierte* las formas y lo dicho.

En el camino de descenso del poema consideramos la problemática de lo abstracto en su relación primigenia con la creación, el vacío y lo hipotético y, luego, en el ascenso, lo abstracto en cuanto lenguaje convergente de las artes y las matemáticas puras, en cuanto a la

autonomía y dinamicidad de sus estructuras. Haciendo las matizaciones pertinentes.

Luego investigamos acerca del principio abstracto como instrumento de la creación matemática. Describimos cómo el proceso de inmersión y de tanteo, que hemos investigado en el campo poético, también aparece en la creación matemática según los testimonios de sus creadores. Sugieren que las raíces de las matemáticas puras son anteriores al limitado intelecto humano y su proceso mental implica una “experiencia” que supone una transformación del propio espíritu. Poincaré reacciona ante la utilización de una lógica preexistente en las matemáticas, ya que ellas mismas son la génesis de una lógica que se hace cada vez más flexible, rica y penetrante.

Hacemos una introducción al intuicionismo ya que no sólo defendió la intuición, la construcción y la creación, sino que también ideó un cálculo de los problemas que implicaba un modelo abstracto completamente distinto, que actuaba con *el tercero incluido*, con un continuo del tipo de Peirce. Se movía en lo huidizo como acontece en la poética de Valente.

Reflexionamos acerca de las investigaciones de Henri Poincaré sobre la invención matemática y el inconsciente, así como sobre su teoría del “tacto del pensamiento” y la capacidad estética de elección de un cierto orden en que se adivinan armonías y relaciones escondidas.

Exponemos las interrelaciones entre la abstracción, el ascetismo y el límite de la trascendencia. La estética-ascética de la simplicidad,

soledad, pobreza, desnudez y universalidad en las matemáticas, pintura y poesía.

La poética de Valente es contrastada con la obra de Mark Rothko y otros miembros del movimiento expresionista americano, como Barnett Newman o Ad Reinhardt, que se veían a sí mismos como desveladores de una realidad espiritual, hermeneutas de lo inefable; así como con las obras de sus predecesores Malevich, Mondrian y Kandinsky, que buscaban recuperar el valor sagrado y real del arte.

En el siguiente apartado interrelacionamos la Teoría de Grupos de E. Galois y la triple inversión del “*Grupo*” *N*. La asombrosa abstracción de la Teoría de Grupos desborda todo lo imaginable en su época. Esta teoría de gran belleza y dificultad da inicio al pensamiento estructural. La profundidad del concepto de *grupo* revela que, debajo de los símbolos matemáticos yace algo sobre la naturaleza del mundo. Existe una gran vía entre la teoría de grupos y los procesos fundamentales de la naturaleza.

Explicamos cómo la idea de *Grupo* de Galois ha sido un detonante metafórico en esta Tesis para descubrir la triple inversión del que hemos llamado, en su honor, “*Grupo*” *N* (*nada, nunca y nadie*).

En el siguiente apartado profundizamos en la estructura *expectrovertida* de los límites. Comenzamos comparando el problema de los límites en la obra de Valente con los bordes ardientes en la pintura de Rothko. Al observar los efectos musicales, sintácticos y semánticos de la difracción y dispersión de las ondas verbales se descubre cómo se

curvan, difieren y arden los *límites* del poema y, por tanto, la configuración *expectrovertida*.

Contemplamos también el concepto de “mixto” de A. Lautman en el contexto de las matemáticas modernas y sus resonancias metafóricas en la poesía y la pintura. Inducidos por las descomposiciones estructurales se forman los *mixtos* como mediaciones entre los diversos polos de las construcciones. En virtud de los mixtos, los entes matemáticos se van superponiendo y regulando mediante una constante superación de los entramados teóricos y así se crean nuevos entornos. También en la poética de Valente reconocemos, metafóricamente, importantes *mixtos*. En sus estructuras *expectrovertidas* se engendran mixturas triádicas, como: el alma que se transforma en pájaro y nace de las cenizas; el cuerpo que se transforma en palabra y nace de la sombra; el nunca que se transforma en todavía y nace de la espera; la música que se transforma en silencio y nace del desierto; etc.

La riqueza multiplicativa y diferencial de la matemática moderna va acompañada de una tendencia complementaria hacia lo unitario y lo integral, como de algún modo lo anticipa la aventura de Leibniz, según lo estudiamos a lo largo del capítulo primero.

Se reconocen solidaridades estructurales en las matemáticas y en la literatura, y observamos que las propiedades de relación incluyen propiedades combinatorias que disuelven, mixturan e integran estructuras. Las matemáticas se revelan como un espacio pendular *entre*

lo uno y lo múltiple, en que el todo desciende a la parte y la parte asciende al todo.

En la siguiente sección examinamos el concepto de “Haz” en el contexto de las matemáticas contemporáneas y lo contrastamos con los problemas de fronteras, de tránsitos, del continuo y de lo trascendente.

Esquematizamos cómo la lógica contemporánea explora con asiduidad las fronteras y lo intermedio. Las lógicas intuicionista, de los haces, y categórica investigan en lo fronterizo. Estas lógicas incorporan espacios topológicos dentro de sus semánticas y por tanto están comprometidas en forma natural con la noción de frontera topológica. Sus estudios de clases de modelos tienden a modelar fragmentos genéricos del continuo. Se trata de lógicas de la continuidad que describen y controlan el tránsito de los límites, filtrando las ósmosis y estratificando la coherencia de ciertos traspasos y pegamientos. Desde la lógica más constructivista, hasta la más abstracta (lógica categórica: “topologías en un topos de Lawvere”), pasando por diversas calibraciones intermedias (lógica de los haces), estas lógicas detectan las posibles limitaciones de las transferencias y en este ámbito se forja la noción de “*haz*”.

La precisa delimitación matemática de la noción de “haz” constituye una de las grandes conquistas de la matemática de la segunda mitad del siglo XX, que considera simultáneamente una perspectiva analítica, diferencial, y una perspectiva sintética, integral. Permite la reintegración de puntos de vista complementarios, el descubrimiento de modelos, las transferencias y la universalización.

Luego hacemos un estudio de la transformación diagonal de los colores y palabras por medio de una investigación paralela en las obras de P. Klee y J. Á. Valente, en las que sus signos abstractos adquieren la máxima levedad y se fugan hacia lo cósmico.

En la siguiente sección, investigamos detenidamente la estructura *expectrovertida del gris* y la *fase de transición del límite*, ya que esta hipótesis constituye una clave hermenéutica valiosa para comprender la poética de Valente. Vemos que los límites de esta gramática cromática reflejan, también, los procesos conceptuales del *gris* en la historia de la pintura hacia el camino de la abstracción.

A continuación, reflexionamos sobre las acciones liberadoras de lo *hipotético* en las matemáticas y en la poesía. El estudio de “situaciones puramente imaginarias”, de que se ocupan los matemáticos, implica lógicas modales, contrafácticas, etc., métodos de razonamiento eficaces que consideran su posible ampliación a nuevos problemas.

La lógica contemporánea trabaja con diversos grados de realidad y de verdad; la lógica polivalente conjetura la infinita complejidad del mundo e imagina los valores de verdad como tensores o matrices infinitas.

En este contexto se desarrollan los contrafácticos, que son enunciados condicionales en los cuales interviene la noción de posibilidad, expresada gramaticalmente por la introducción del subjuntivo y asociada con la idea de potencialidad.

Observamos en los poemas la potencia de la conjunción *si* para alterar, poner radicalmente en duda y negar los *límites* de nuestro mundo.

Se trata de la lógica contrafáctica en que se da capacidad absoluta al deseo de lejanía. El lenguaje *deshace* el mundo y lo *rehace* de otro modo. Genera un futuro profundo que está implicado en el *HAZ*^{AD} (Alteridad, Ausencia, Dios, Deseo Infinito, *Decir*) y en su poética del *Grupo N*.

✚ Capítulo octavo. Se crean y descubren escalas, esquemas, estructuras y modelos poéticos.

Se abre con un preludio que aborda las matemáticas como condición formal de toda imaginación. La esquematización, geometrización sistemática y liberación de categorías en las matemáticas contemporáneas alcanzan el punto en que la imaginación subyace necesariamente en la vida.

Las matemáticas modernas se configuran como epistemología de sus propios procesos. Su duplicación es reactivante el motor de un movimiento autóctono de reflujo, de doblaje reflexivo; la referencia autónoma de la descripción de un movimiento hacia el movimiento mismo de su transformación.

Estudiamos en los poemas el modelo que llamamos de “nadie”. La generalidad y profundidad del *modelo de nadie* permiten deducir que es *integrable* en los campos semánticos del *deshacimiento*, *la sombra*, *el exilio*, *el cuerpo transparente*, *el espejo desierto*, *el animal imperceptible*, *el desnacimiento*, etc.

Luego analizamos la lógica incompletable de la reconstrucción poética que adelantó Valente con su *Cuaderno de Versiones*.

En la siguiente unidad examinamos el proceso de la complejidad de las escalas constructivas y la riqueza semántica de las matemáticas y lo contrastamos con el proceso poético. Indagamos, también, en el concepto de *clase*. La idea de clase da la posibilidad de extender y ampliar indefinidamente el terreno de acción de la matemática hasta grados muy elevados de abstracción. Dicha idea es capaz de aunar en un instante una infinidad de símbolos, sin contarlos, libres del devenir temporal.

Se investiga en las matemáticas, la poesía y la pintura, las relaciones entre la abstracción y el *ritmo*. La abstracción matemática que se desencadena en el siglo XIX y acentúa en el XX servirá de paradigma para el arte conceptual, abstracto y minimalista que vendrán luego. El arte tomará de las matemáticas la disolución de toda referencia a lo perceptible directo y la necesidad de lo universal objetivo que sólo es posible con la creación de un lenguaje abstracto.

En la siguiente sección indagamos en el modo en que la poesía y las matemáticas alcanzan el centro emergente de la forma.

Luego se aborda el problema referente a la importancia y la dinámica de las *estructuras* en las matemáticas modernas, en la cual el atisbo de la comprensión de un fenómeno debe considerar simultáneamente múltiples estructuras. Las matemáticas presentan una gran capacidad para recorrer multiplicidades discrepantes de estructuras, armonizándolas, por medio de puntos de vista complementarios que

aprovechan el entrecruzarse de notables instrumentos aritméticos, algebraicos, topológicos, geométricos.

La idea de “estructura” en matemáticas nos permite acceder a un modelo de pensamiento conformado por una pluralidad de cimas transitadas por relaciones complejas (“terceras” en el sentido de Peirce) que precipitan el pasaje del pensar de lo lineal a su expansión espacial, con lo cual el pensamiento cambia de dimensión y todo razonamiento es generalizado y flexibilizado.

Observamos que los poemas de Valente se articulan alrededor de la *ruptura de lo lineal* y de la *expansión diagramática*, propiedades lógicas que como hemos estudiado son propias de la *teoría matemática de categorías* en el espacio desarrollado por Freyd. La *ruptura de lo lineal* permite representar la complejidad del mundo, sus escalas, árboles, elipses, etc. La *expansión diagramática* posibilita ganar *dimensiones* extras al pensamiento, como en las demostraciones categóricas que requieren verse bidimensionalmente sobre el papel. Dado este contexto, entonces, podemos contrastar que los poemas de Valente diagraman un extraordinario sistema de aproximación al *límite de lo indescifrable* por medio de sucesivas iteraciones, entrelazamientos y decantaciones relacionales.

Se contrasta la generalización metodológica *transversal* que las matemáticas modernas adoptan consigo mismas, con la perspectiva de lo que Valente denomina en su poética “variación en lo oblicuo”.

Reencontramos así los aciertos proféticos de Novalis según lo que se ha vivido en los últimos tiempos en relación con la solución de problemas matemáticos que, como lo previó el poeta, no se pueden resolver aisladamente, sino sólo *en combinación con otros*; desde un punto de vista más elevado a través de una operación combinatoria.

Se crea un paralelo entre la emergencia de la palabra poética y los esquemas de “génesis” y “existencia” del filósofo de la matemática Albert Lautman. Explicamos así la necesidad de una permanente evolución estructural del objeto, tanto interna como externa en su tránsito de la “génesis” a la “existencia”. En un primer esquema de génesis la descomposición estructural del ambiente origina directamente nuevos seres matemáticos. En un segundo esquema de génesis más complejo las mediaciones de las tensiones estructurales dan lugar a la formación de “mixtos” que sobrellevan la dinámica de la creación. Desprendidos los conceptos matemáticos de las estructuras acabadas, otras edificaciones los envuelven en donde las posiciones de nuevos desarrollos conceptuales van requiriendo de otros contextos que les propugnan nuevos devenires.

Paralelamente, en la poesía de Valente podemos observar que se crea el espacio en función de la fuerza gravitatoria de las palabras y se confían sus tensiones a éste, hasta que la descomposición de lo extensional genera la concavidad desde la cual se desprende el fulgor de la palabra poética (los restos de su luz mineralizada) y el vacío se convierte en estructura.

Encontramos en los poemas lo demostrado por Lautman en los objetos matemáticos: la trascendencia de la *unicidad* estructural al deslizar en los objetos la tendencia hacia la plenitud: la solidaridad del todo y de sus partes, la reducción de propiedades de relación a propiedades intrínsecas. La idea de unidad y de estructura que investiga Lautman estaría muy cerca de la multidimensionalidad del poema en donde la intensidad de campo de las palabras potencia el continuo “integrarse” del “texto” a sí mismo. Multidimensionalidad en la cual la unicidad del sonido hace sonar, a la vez, la multivocidad indeterminable del sentido y crea, también, sobresignificación.

Reflexionamos sobre la propiedad de la *indecidibilidad*. Que el pensamiento no es mecanizable implica que el pensamiento no es decidable, no se deja reducir a lo recursivo. Estamos ante la relacionalidad general presente en el mundo. La generalidad no participa del principio del tercio excluso, es indeterminada, *no es decidable* y puede anclar en lo universal como sistema "libre" de coordenadas. En la indecidibilidad consiste el valor “realmente general” de la lógica de relaciones de Peirce.

Se hace una perspectiva de la importancia dada a lo estructural y a lo relacional en el arte abstracto (Mondrian, Kandinsky) y el arte minimalista (Sol LeWitt, etc) y en poetas como Mallarmé, Valéry, Poe o Baudelaire. Se observa en la poesía y en la pintura la composición de las *tensiones* y las fuerzas vivas inherentes a la forma. En el fondo late la actividad formalizante de la imaginación, el esquematismo emergente, no sólo repetitivo, de la tensión creadora.

Se retoma el concepto de “mixto” para presentar lo que A. Lautman llama en su teoría las “nociones” e “ideas”, las cuales pueden ser precisadas desde la teoría matemática de categorías. En la jerarquización de las génesis matemáticas, Lautman enfatiza los mixtos, en los cuales las “nociones” opuestas se componen como local/global, forma/materia, continente/ contenido, etc. Los *mixtos* liberan las nociones simples en las que participan y sitúan así a la creatividad poética y matemática en una dialéctica de *liberación* y *composición*.

Las “nociones”, en el pensamiento de Lautman, definen los polos de una tensión conceptual y las “ideas” la resolución parcial de esa polaridad. Las “nociones” e “ideas” permiten *filtrar* (liberar) lo innecesario, decantar arquitecturas y *unificar* desde un nivel *problemático* “superior” otras construcciones aparentemente dispersas.

Se presenta cómo la mayor parte de los esquemas de estructura y los esquemas de génesis estudiados por Lautman pueden precisarse categóricamente y, sobre todo, extenderse.

Se señala la trascendencia de lo *Problemático* y se relaciona con la intensidad de su lugar puesto que la potencia de las preguntas viene siempre de un lugar distinto a las respuestas y posee un libre fondo que no consigue resolverse.

Se observa en los poemas un notable procedimiento *ubicuo* del *límite de lo trascendente*, el cual actúa sintetizando y liberando el universo. Por otra parte, la teoría matemática de categorías también se caracteriza por un notable procedimiento *ubicuo* que reintegra las

matemáticas y libera al máximo las categorías hasta alcanzar los arquetipos iniciales de esta ciencia.

Luego se hacen unas comparaciones entre los principios genéricos y relacionales que sostienen la poética de Valente y la lógica categórica trabajada por Freyd.

Retomamos el concepto de *Recursividad* que ya hemos tratado desde diversas perspectivas en el capítulo segundo y en todo el capítulo quinto. Investigamos, ahora, en el octavo, propiedades de la *Recursividad* como su misteriosa simplicidad y profunda musicalidad y los problemas relacionados con la experiencia de los *límites* que hemos considerado en esta Tesis: *la infinitud*, el *continuo*, el ritmo, lo uno y lo múltiple, los ascensos y descensos, los pliegues, etc.

Se contrasta el proceso de recursividad en las matemáticas y en la poesía. La recursividad en el sentido matemático como un tipo de recurrencia en la que participan simultáneamente varias variables comprende una múltiple transformación que tiende al infinito en la torsión de sus *límites*. Y en poesía se refleja en la “errancia del significante”, en la dinámica del ritmo, en la producción de la imagen y en los recursos estilísticos como la anáfora, el paréntesis, etc.

Observamos en la poesía de Valente que interpretación y silencio se acercan la una al otro. La materia poética aparece y desaparece, se afirma y se niega, se disuelve, se ausenta y regresa densa. En su creación asistimos a la paradoja del poema que intenta escribir toda la poesía e incluirse a sí mismo, transformándose en el espacio del poema,

donde ‘todos’ los poemas están de algún modo recogidos y consumados por la propiedad recursiva del lenguaje. Aparece como el lugar hipotético que aloja ‘toda’ la poesía entre sus pliegues y que acaba por incluir su propio murmullo en medio de tantos otros. Su construcción es similar a la de Gödel en cuanto a la forma en que genera autorreferencia a través de la descripción de otra entidad isotópica, la cual resulta ser isomórfica al verso mismo. Y la idea de “autorreproducción” se amplía al hacer del poema no sólo una realidad verbal sino también un “acto”.

Luego estudiamos el tipo de autorreflexividad que se da en la poesía de Valente. Giramos en torno al interrogante que se enuncia como: ¿Puede la poesía comprenderse a sí misma?. La poesía como la música y, como todo lenguaje, todo sistema formal, todo programa de computador o todo proceso de pensamiento, llega, tarde o temprano, a la situación *límite* de la autorreferencia: de querer expresarse sobre sí misma y, en este abismo, se hace evidente el problema del *infinito*. Los límites de la reflexividad total de la poesía son análogos a los límites de la reflexividad de los sistemas formales. La lógica demuestra varios teoremas en los que los sistemas formales no pueden reflejarse totalmente en sí mismos: corolario de Gödel y su generalización por Rosser, Teorema de la Verdad, Teorema de Tarski sobre la noción de definibilidad, Teoremas de Rosser y Wang.

Observamos en los poemas la autorreferencialidad, que permite el isomorfismo entre el espacio y la escritura; el espacio de la página y las palabras como *figuras recursivas del fondo*; la forma emergiendo de ese

fondo; la descripción de los propios versos por medio de resonancias sintácticas y semánticas de su propia materia, que descubren significaciones metalingüísticas. La recursividad nos permite contemplar el interior con figuras, lo “blanco” del blanco, el vacío, el no lugar (desierto, pantano o espejo).

En la siguiente unidad investigamos el concepto lógico de “bucle”. Seguimos el proceso recursivo caracterizado por las propiedades de la reflectividad del lenguaje, la profundidad del espacio poético, la recurrencia infinita del significante, los efectos intertextuales del interpretante, los recursos de interrupción (como los paréntesis, blancos o intervalos), la introducción de factores de diversificación y los “Bucles Extraños” del HAZ^{AD} y de la autocrítica.

Se indica el modo en que la autorreferencialidad en los poemas se vuelve cada vez más silenciosa, indirecta; se desliza en el espesor de su lenguaje para repetirse a sí misma.

Se argumenta cómo la tendencia al infinito del *significante* está relacionada directamente con procesos de recursión. La errancia o los giros del significante rompen los significados. El significante asiste al lenguaje sobre sí mismo ya que no se separa nunca del signo que profiere y excede lo dicho. Su ritmo en espiral se relaciona con la *incompletitud*.

En la siguiente unidad creamos y descubrimos esquemas de tránsito en la materia verbal vinculados con ritmos, figuras y semánticas en la poética de Valente.

Contrastamos la condición mediadora “*trans*” de las matemáticas contemporáneas con rasgos de la poética de los *límites* de Valente. En el contexto de dicha condición “*trans*” se conforman los valiosos conceptos de *esquema* y *haz* de A. Grothendieck, que desarrollamos, metafóricamente, en esta Tesis.

En la siguiente unidad creamos los que serían los gérmenes de una semiótica que represente todos los esquemas de tránsito en la experiencia de los límites en la poética de Valente. Y se descubren en ésta esquemas de recursión con distintos grados de complicación: esquemas de recursión indirecta, de recursión simultánea y de recursión cruzada.

Una vez aisladas las estructuras como tales, reconocidas sus relaciones abstractas, es posible encontrar todos los modelos imaginables que generan. Descubiertas algunas estructuras de lo poético como invariantes operacionales, intentamos verlas como los análogos formales de algunos de los modelos concretos que organizan. Esto es importante porque las estructuras sustituyen la relación unívoca por la pluralidad de las relaciones con sus modelos, cada uno lleno de un sentido singular y diferente.

Pasamos, entonces, a descubrir y crear una multiplicidad de *modelos* que se pueden deducir de la poética de Valente. Investigamos sobre su riqueza semántica y la interesante interacción que se crea con la tensión de los esquemas que analizamos en el anterior apartado. En fin, musicalizamos el límite entre el concepto y el esquema.

Investigamos acerca de los modelos del crepúsculo, el otoño, el árbol, la planta, el hidráulico, de la diagonal, el del sacrificio, de la cruz, de la búsqueda, del ave fénix, etc.

Comparamos el *modelo de la planta* en la poesía de Valente con el de la planta original de Goethe, en cuanto principio natural-formal análogo al del poema que sigue el proceso de la separación, unificación, liberación en lo general y, a su vez, persevera en lo particular, se transforma, especifica, se presenta bajo mil circunstancias y desaparece. El poema como la “planta original” sirve de modelo último desde el que se observan las diversas etapas en los ascensos de lo concreto.

La *teoría de grupos* define estructuras abstractas que prevén la copresencia simultánea de modelos no isomorfos entre ellos y por esta razón utilizamos metafóricamente el concepto de “grupo” para las clases de modelos que conjeturamos se configuran en torno a la palabra *transida*. De este modo hacemos una larga y minuciosa enumeración de los “grupos” de modelos: Grupos del silenciamiento: el modelo erosivo, de nada, el centro, de la búsqueda. Grupos de la disolución: el modelo desertizado, del sacrificio, del espejo vacío, del exilio, de nadie. Grupos de la memoria milenaria: el modelo de los órdenes mixtos, del fósil viviente, geológico, del ámbar., etc.

✚ *Capítulo noveno.* En el último capítulo valoraremos algunos problemas de los teoremas de limitación como la *indecidibilidad e incompletitud* en los campos conceptuales y semánticos de lo poético tales como el inacabamiento y la equivocidad.

✚ *Postludio.* Esquematizamos paralelamente las dimensiones lógico-sensibles de la propiedad “*trans*” del lenguaje, la escala infinita de la palabra *trans-ida* o poética y la curva musical entre el limo y la luz.

La Tesis se sintetiza en esta curva límite de los sentimientos y pensamientos que conecta los puntos extremos de los caminos de los signos donde se cortan frente a lo que *aún no se ha dado*.

Contemplamos en sus escalas la fluidez musical de las fronteras entre el cuerpo y la escritura, lo universal y lo singular, la materia y la forma, la trascendencia y la resonancia.

Se representa la pulsación matemática, la emergencia de la forma, la creación de las sílabas y el cromatismo de las ideas.

✚ *Síntesis formal y conceptiva (minienciclopedia).* Una vez desarrollado el conjunto de la Tesis, nos permitimos elaborar una síntesis de los principales aportes de la misma, y como si de una minienciclopedia se tratara, en recuerdo de nuestra atención a la obra de Novalis.

Una de las virtudes del continuo de la “minienciclopedia” está en que incluye los prismas de la intertextualidad que se dan entre distintos poetas y filósofos que pueden ser vinculados a la poética de Valente.

Cada uno de los enunciados de esta síntesis podría ser, a su vez, un capítulo, o incluso *otra tesis*, pero juzgamos que compendian la temática fundamental de cuanto queríamos estudiar y fundamentar.

En cuanto a la bibliografía, nos servimos del corpus crítico disponible hasta 2007 de la obra de José Ángel Valente y de estudios sobre la misma, así como del científico matemático que consideramos más conveniente al objetivo que nos hemos propuesto, en especial el de referencia semiótica y de autores que han pensado o reflexionan sobre el fenómeno del conocimiento científico en su vertiente creadora. Al cierre del estudio, desconocíamos que Andrés Sánchez Robayna y Claudio Rodríguez Ferr publicarían en 2008 su compendio de las *Obras Completas II. Ensayos*, en edición del Círculo de Lectores (Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008). Esta publicación se realizó cuando nosotros culminábamos la redacción definitiva de nuestro estudio. Y aunque el Tomo I ya se había publicado antes (2006) no lo hemos seguido en las citas por razones de uniformidad con las precedentes.

Recogemos al final la bibliografía citada en el conjunto de la Tesis y, de la de Valente, nos atenemos sólo a la que hemos seguido en este trabajo con tratamiento suyo específico o nos ha motivado en algún momento de modo singular. Los compendios más globales son, a nuestro entender, los del Instituto Cervantes (http://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/valente_jose_angel.pdf. y <http://www.usc.es/catedras/valente/cast/bibliografia.htm>) y, tal vez, el de Claudio Rodríguez Ferr (“Aproximación bibliográfica a José Ángel Valente”, en AA.VV., *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Alianza Universidad, Madrid, 1996, pp. 87-113), el incluido en la obra crítica de Nuria Fernández Quesada (*Anatomía de la palabra*, Pre-Textos, Valencia,

2000, pp. 213-284), el de la antología de César Real Ramos (*El vuelo alto y ligero*. Introducción, edición y selección de César Real Ramos, Universidad de Salamanca, Salamanca/ Madrid, 1998, pp. 59-78), y el de Manuel Fernández Rodríguez (“Bibliografía monográfica sobre José Ángel Valente”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 600, 2000, 47-50), si bien existen otros que recogen referencias abundantes de precedentes colaterales en prensa y reseñas de revistas. Debemos advertir, no obstante, que aunque muchos de estos estudios tratan temas nominalmente iguales o semejantes a los nuestros, guiados en su mayoría por el léxico mismo de Valente, de sus poemas, artículos o ensayos, como los concernientes a *límite*, *misticismo*, *materia*, *conocimiento*, *infinito*, *etc.*, su tratamiento es muy diferente al formal que desarrollamos aquí, en nuestra investigación, respecto al concepto de límite. La obra de Valente suscita una atención notable en nuestros días, tanto en libros como en Tesis, por ejemplo la presentada en La Universidad Complutense por el venezolano José Ramos Abreu cuando nosotros concluíamos también la nuestra: *La fascinación del enigma: la poética de José Ángel Valente en sus ensayos* (FUE, 2008), la cual trata sólo la obra ensayística del autor. No conocemos, sin embargo, ningún estudio que se refiera formalmente al objetivo que nos hemos trazado. Por eso no nos detenemos tampoco en esa otra vertiente del estudio crítico del poeta, aunque aludimos a investigaciones que consideramos relacionadas con el entramado conceptual de la poética en su homología con la ciencia en general, por ejemplo al enfocar el dinamismo de la

estructura, la interrelación sintáctica y semántica de modelos matemáticos, la lógica diagramática, o la emergencia creadora del pensamiento.



CAPÍTULO PRIMERO.

*LOS PRIMEROS MODELOS MATEMÁTICOS DE
LÍMITE Y LA APROXIMACIÓN A LO
INALCANZABLE.*

 **PRELUDIO. EL VIRAR Y VIBRAR DE LAS
PALABRAS EN LA TENSIÓN DE LA INFINITUD: LA
INFINIVERSIÓN Y EXPECTROVERSIÓN DEL LÍMITE.**

¡Ven pues! para que miremos a lo Abierto,
para que busquemos algo propio, por distante que esté.
Hölderlin.

En esta Tesis queremos proponer un modo universal y original de considerar la problemática de los *límites* en la poética de José Ángel Valente guiados por metáforas lógico-matemáticas. Dentro de la obra de este autor podemos distinguir en primer lugar los movimientos distanciados de aproximación a un *Límite*, el cual podemos identificar con la *Trascendencia*, el *Logos*, la *nada* o un *haz* de silencio. Y en segundo lugar y determinados por este *Límite* inalcanzable, los movimientos *intersticiales* de los *límites* o fronteras de algunos signos poéticos.

Las palabras en su proceso de liberación *viran* y *vibran* hacia el *Límite* de lo infinito. El *vibrar* y *virar* de la materia y sentido verbal implica un múltiple acorde de geometrías. Así en el campo semántico del *virar* escuchamos en las palabras el girar, cambiar, voltear, *invertir*, desviar, desplazar, trasladar y podemos deducir un ritmo o estructura de los *límites* que llamaremos *infinivertida*. Y del campo del *vibrar* vislumbramos el latir, oscilar, *irradiar*, temblar, balancear, sacudir, trepidar, palpar;

deducimos otro ritmo de los *límites*, entrelazado con el anterior, que presenta una estructura *expectrovertida* y con este nombre la llamaremos.

Este proceso de formación nace en lo inconcebible:



Emergencia de la forma del poema. Horizontes musicales y pulsación matemática en un esquema de génesis. Virar y vibrar de la materia verbal en la tensión de la infinitud. *Nada, nunca y nadie*.

PRIMER PAISAJE DE LOS ARQUETIPOS INICIALES DE LO POÉTICO.

VIBRACIÓN INFINITESIMAL DE LO UNO.

En los intersticios de las palabras se generan acordes universales, resortes infinitesimales que tactan lo trascendente.

La palabra poética vive en una combinatoria de limo y luz. *El virar* y *vibrar* de la materia y energía verbal pueden considerarse como esquemas de génesis que conforman las estructuras *expectrovertida* e *infinivertida* que presentan la singularidad de reflejar *la relación continua del fondo y la forma*. De este modo, en la poética de Valente contemplamos la recursividad de las figuras y la materia de la que se desprenden.

Estas estructuras están estrechamente relacionadas con los movimientos distanciados de aproximación a un *Límite trascendente* y por tanto viven en correspondencia con un *infinito potencial*.

Con el objeto de comprender mejor el *infinito potencial* estudiaremos, al comienzo de este primer capítulo, el concepto de *infinito actual* que subyace en los métodos de los *límites* que se investigan desde la Grecia Antigua hasta el siglo XIX. Esto nos permitirá contrastar, más adelante, el *infinito potencial* con el *actual*.

La investigación acerca del nacimiento del cálculo matemático nos servirá para explorar en algunos conceptos que están estrechamente relacionados con el de *límite*, tales como: serie, potencia, convergencia, integración, diferenciación, etc. y dar empuje a la Tesis.

Específicamente, la estructura de *expectroversión* sigue, *infinitesimalmente*, las vibraciones, pulsaciones o fulgores en los intersticios del poema. Y podemos conjeturar que este ritmo ya es anunciado en su gran complejidad con el *perspectivismo* de Leibniz, según estudiaremos seguidamente.

Para comenzar contemplamos los movimientos poéticos *infinivertidos* de aproximación al *Límite* inalcanzable con ayuda de las metáforas relacionadas con la idea de *límite* en el cálculo matemático, para lo cual haremos una presentación panorámica de su evolución histórica mezclada con acotaciones poéticas.

Como preludeo a este tema vamos a explorar los semas del primer poema que escribiera Valente. Leamos:

*Cruzo un desierto y su secreta
desolación sin nombre.
El corazón
tiene la sequedad de la piedra
y los estallidos nocturnos
de su materia o de su nada.*

*Hay una luz remota, sin embargo,
y sé que no estoy solo;
aunque después de tanto y tanto no haya
ni un solo pensamiento
capaz contra la muerte,
no estoy solo.*

*Toco esta mano al fin que comparte mi vida
y en ella me confirmo
y tiento cuanto amo,
lo levanto hacia el cielo
y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza.*

*Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora,
cuanto se me ha tendido a modo de esperanza.³*

³Valente, José Ángel, "Serán ceniza", *Obra poética 1. Punto cero (1953 - 1976)*, Alianza, Madrid, 1999, p. 15.

SEMAS LEXIAS	APROXI- MACIÓN	INFINI- TUD	DIFEREN- CIACIÓN	INTE- GRACIÓN	BÚS- QUEDA	TRASCEN- DENCIA
CRUZO	+	+/-	+/-	+/-	+	+
DESIERTO	+/-	+	+/-	+/-	+	+
SECRETA	+	+	+/-	+/-	+	+
SIN NOMBRE	+	+	+	+	+	+
CORAZÓN	+	+	+/-	+	+	+
PIEDRA	+	+	+	+	+	+/-
ESTALLIDOS	+	+	+	-	+	+
NOCTURNOS	+	+	+	-	+	+
MATERIA	+	+	+	+	+	+
NADA	+	+	+	+	+	+
LUZ	+	+	+	+	+	+
TIENDE	+	+	+	+	+	+
MUERTE	+	+	+	+	+	+
CIELO	+	+	-	+	+	+
CENIZA	+	+	+	+	-	+
ESPERANZA	+	+	+/-	+	+	+

El conjunto de la intersección de estos semas forma el archisemema del *límite*. La formación del concepto de *límite* corresponde a la tendencia a lo porvernir: *Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta*

ahora, / cuanto se me ha tendido a modo de esperanza. Si bien la *ceniza* aparece como símbolo del *límite*, éste es *infinivertido* en el sintagma *Hay una luz remota, sin embargo.*

Al campo semántico de *límite* pertenecen las expresiones *Cruzo, estallidos, sin nombre, nada, luz, tanto y tanto, tendido, muerte, toco, tiento, levanto, cielo, ceniza.*

El símbolo de la ceniza delimita la disonancia de la *desolación, el desierto y la nada.* La ceniza deslinda, también, la sequedad del ritmo del poema: *ceniza, cruzo, corazón, piedra, estallidos, nocturnos, materia, nada, pensamiento, muerte.* El ritmo es un fenómeno estratificado, cuya escala *infinivertida* se expande: *ceniza, luz remota, esperanza.* La tensión del ritmo también es *expectrovertida*: *desierto* *desolación, secreta, ceniza, estallidos, esperanza.*

Descubrimos así la misteriosa relación entre la exactitud de la forma delimitada del poema y el contenido evanescente de la *nada.* La consistencia del poema implica la coexistencia de símbolos-*límites*, tales como: lo *secreto* y lo *proclamado, la piedra y el cielo, lo nocturno y la luz, muerte y vida, lo innombrable y lo confirmado.*

La consistencia del poema está en el descubrimiento de sus propios métodos para aproximarse al *Límite*: a lo *innombrable*, a la *nada,*

a la *trascendencia*. Entre los métodos que, simultáneamente, utiliza y descubre el poema, se reconocen algunos que tienen resonancias metafóricas con los procedimientos matemáticos de aproximación al *límite*, como lo iremos comprendiendo tras una exposición de estos acontecimientos del conocimiento; por ahora haremos un prelude de los movimientos *infinivertidos* de aproximación al *Límite* según las metáforas que captamos desde los campos del cálculo matemático:

- ✚ Acercamiento musical al *Límite*, sea éste lo innombrable, la nada, el silencio o la trascendencia, por medio de incrementos crecientes o decrecientes, *infinivertidos*, de sucesiones de sonidos:

[s] = *Secreta, sin nombre, solo.*

[t] = *Tiene, tengo, tendido, materia, remota, tanto y tanto, toco, tiento, levanto.*

[z] = *Cruzo, corazón, ceniza, esperanza.*

- ✚ Acercamiento al *Límite* o *Logos* por medio de la tangente de la *curva* conformada por la coexistencia de pensamiento y sentimiento que conlleva a una palabra anterior, interior, *infinivertida*. Transformación, curva inminente de una palabra sustancial: que se dice, se piensa, se actúa y se encarna: *aunque después de tanto y tanto no haya / ni un solo pensamiento / capaz contra la muerte, / no estoy solo.*

- ✚ Persecución o búsqueda del *Límite*, sea *trascendencia* o *palabra inicial*, por medio de la curva *infinivertida de lo simbólico* en la que se invierten el fin y el comienzo. Aproximación a un lenguaje puro, del *pre-aparecer* desde la curva de lo simbólico, es decir, desde su

fragmentariedad o *incompletitud*: *sequedad, piedra, estallidos, nocturnos, materia, nada.*

Ahora bien, debemos dejar claro aquí y para todo el desarrollo de la investigación un principio fundamental: que los conceptos matemáticos de *límite* corresponden a distintos tipos de *continuo*, como el *infinito actual* (por ejemplo el modelo de Cantor) y el *infinito potencial* (como el continuo de Peirce y Brouwer).

The image shows a musical score for BWV 599, consisting of three systems of piano accompaniment. Each system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in common time (C) and features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Fingering numbers (1-5) are placed above or below notes to indicate fingerings. There are also various articulation markings, including accents (^), slurs, and breath marks (Λ). The piece is identified as BWV 599 in the top right corner.

I. ANTECEDENTES DEL MÉTODO DE LOS LÍMITES Y DEL INFINITO ACTUAL.

Lo revelado, [...] estaba presente en todas partes,
lo advertía por doquiera; lo percibía en el cansino
paso arrastrado de los animales, [...] en su respiración,
en la respiración de la oscuridad, en la respiración de la noche,
y todo, lo sin destino como lo cargado de él [...] era también
su destino, tanto, que todo esto, aunque no escrito, recibí
otorgada la promesa de lo imperecedero, la promesa de infinita
tradicción en un infinitamente transmitido amor,
presente de pura ternura por siempre jamás.
Hermann Broch, *La muerte de Virgilio*.

Los conceptos relacionados con los *límites* sólo se consolidaron en el s. XIX. Sin embargo los sabios griegos ya tenían ideas referentes al *límite*. Basta decir que Arquímedes (s.III a.C.) supo calcular el área del segmento de una parábola por un proceso que hoy día se llamaría paso al *límite*. En la Grecia Antigua la construcción de las teorías matemáticas se relacionó con una clase específica de problemas para cuya solución era necesario investigar los pasos al *límite* y los procesos infinitos.

Algunos grupos de científicos antiguos buscaron la salida de estas dificultades en la aplicación a la matemática de las ideas filosóficas atomistas. El ejemplo más notable lo constituyó Demócrito. Igualmente florecieron otras teorías como las relacionadas con las paradojas de Zenón. El método asimismo de exhaustión, atribuido a Euxodo y aplicable al cálculo de áreas de figuras, volúmenes de cuerpos, longitud de curvas, búsqueda de subtangentes.

Estos primeros métodos y otros, como el de la cuadratura del círculo, están en el camino hacia el complejo concepto de *límite* que vendrá en un futuro lejano, y que será central en el desarrollo del

Análisis matemático, una de las disciplinas más amplias de las matemáticas que tratan sobre la construcción de *límites* de funciones en los denominados *procesos infinitesimales*, de los que se ocupan el cálculo diferencial e integral. Habrá, pues, que esperar hasta el siglo XVII, para que los métodos integrales y diferenciales y, en esencia, el análisis infinitesimal se distinga como disciplina estructurada dentro de las matemáticas y se produzcan nuevos análisis de la idea de *límite*.

Los métodos infinitesimales de la Antigua Grecia van a servir como punto de partida para muchas investigaciones de los matemáticos de los siglos XVI y XVII. Particularmente se estudiarán los métodos de Arquímedes, alabados por Leibniz, quien será nuestro objeto de estudio en este capítulo. Por ahora haremos una introducción a nuestro tema.

La historia de los métodos matemáticos relacionados con la noción de *límite* ha estado entrelazada con las ideas de *infinitud* y *continuo*⁴.

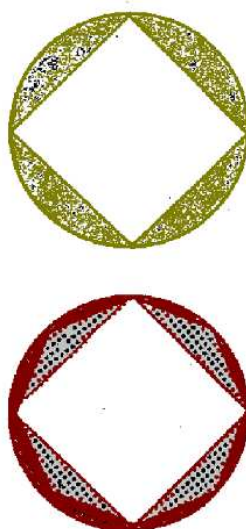
El intento de actualizar el infinito aparece vinculado con modelos de *límites* que varían con el tiempo.

En el pensamiento clásico ya es posible encontrar alguna alusión a la posibilidad de actualizar el infinito, absolviéndolo así de la negatividad de su ser meramente potencial. La primera investigación que encontramos en este sentido es la de la cuadratura del círculo⁵.

Representada así:

⁴ Las cuales analizaremos detenidamente en próximos capítulos.

⁵ El problema de la cuadratura del círculo surgió sin duda de la exigencia práctica de determinar el área conociendo su radio o su diámetro, y traduciéndose geoméricamente en un problema de equivalencia: dado un segmento como radio de un círculo, determinar otro segmento como lado del cuadrado equivalente. Para más referencias *vid.* <http://oso.izt.uam.mx/~gnumat/histmat/Lunulas/pdf/Lunulas>.



Circunscripción de *límites* en el primer intento de actualizar el infinito.

CUADRATURA DEL CÍRCULO.

Antifón⁶ el sofista intentó realizar la cuadratura mediante inscripciones de polígonos regulares en el círculo, con duplicación indefinida del número de sus lados y Brisón⁷ dio un paso más al considerar a la vez los polígonos inscritos y los circunscritos.

La circunferencia circunscrita es un *límite* que parece ser la causa final inalcanzable del orden de la sucesión ilimitada de los polígonos. La circunferencia es un *límite* que establece una posible solución a “la indefinida potencialidad de desarrollo de la sucesión, aun situándose fuera de ésta”⁸.

⁶ Antifón, un contemporáneo de Sócrates, inscribe en el círculo un cuadrado, luego un octágono e imagina doblar el número de lados hasta el momento en que el polígono obtenido coincida prácticamente con el círculo (*vid.* <http://www.uacj.mx/MatematicasTecnologia/historia.htm>).

⁷ Brisón, por su parte, agregó a las consideraciones de Antifon, las análogas referentes a los polígonos circunscritos, mostrando cómo las dos series de polígonos estrechan cada vez más al círculo, cuya área estará siempre comprendida entre la de dos polígonos: uno inscrito y otro circunscrito (*vid.* <http://oso.izt.uam.mx/~gnumat/histmat/Lunulas/pdf/Lunulas>).

⁸ Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, Ediciones Siruela, Madrid, 1991, p. 31.

La representación concreta de la solución final de un proceso ilimitado, sin renunciar al carácter potencial de éste es posible y, es posible, incluso, sin limitarse a una simple aproximación a lo que se quiere alcanzar y esto sin renunciar a la inagotabilidad de lo ilimitado.

Nos podemos arriesgar a postular algunos poemas con estas peculiaridades lógico-matemáticas:

P ÁJARO
pez
paloma
pluma
pálida
perdida por
petrificados
pozos

planetaria
palma paz
palabra
pido
*permanece.*⁹

La desbandada fono-gráfica de la *p* parece penetrar en lo permanente en una red que simula un infinito actual. Acontece, además, algo más extraordinario y es que las iteraciones poéticas pueden indicar, en general, algo que las trascienda aún sin salir de lo finito; de modo similar al caso de la cuadratura del círculo que venimos analizando en que una ilimitada e incesante repetición de lo finito puede indicar algo que lo trascienda, lo cual tiene consecuencias radicales, tal como lo

⁹ Valente, José Ángel, "(Blas de Otero in memoriam)", *Obra poética 2. Material memoria (1977 - 1992)*, Alianza Editorial, Madrid, 1999, pp. 230-231.

arguye Zellini: “exponer esa transcendencia como signo característico de una completitud actual e infinita y, por consiguiente, evocar o reflejar por transposición analógica su naturaleza íntima”.¹⁰

Ahora, si pensamos en la suma de una serie infinita convergente cualquiera tenemos un *límite* que “no pertenece a la sucesión indefinida de las sumas parciales que tienden a él”¹¹. El *límite* no es una simple aproximación al resultado que se quiere alcanzar, no es un término de la sucesión; para llegar a él se debe renunciar “al análisis indefinido de la sucesión que lo antecede” y situarse en la exterioridad que resulta invisible al comprobar su “indefinida lejanía e inalcanzabilidad”¹².

Esta teoría matemática de lo *otro* lejano e inalcanzable es crucial en nuestra Tesis ya que nos ayuda a comprender en cierto modo el carácter trascendental del “*límite*” de la palabra poética vislumbrado en todas las preguntas que sondean el canto: *¿Adónde? ¿Adónde?, ¿Hasta cuándo?, ¿Quién?*.

El estudio del método de los *límites* en la actualización del infinito será reiniciado en el siglo XIX. La consideración cuántica del problema de los *límites* será sustituida por cuestiones acerca de órdenes. Consecuentes con la tendencia de los estudios de la lógica simbólica sobre las propiedades de las series con la herramienta del álgebra de relaciones, el concepto de *límite* ya no involucra los elementos

¹⁰ Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, op. cit., pp. 31-32.

¹¹ *Ibid.*, p. 32.

¹² Dilucida Zellini que “Estamos, evidentemente, a un paso de un modelo de representación ideal de todo orden teleológico del mundo que comporte un «regressus in infinitum» de las causas resolubles únicamente en la postulación de una causa final actualmente infinita e insondable para la sensibilidad ordinaria”. *Ibid.*

cuantitativos de las series que antes se aproximaban a él, ahora sólo el *orden* es relevante en su concepto: “el más pequeño de los números enteros infinitos es el *límite* de los enteros finitos, aunque todos ellos estén a una infinita distancia de ese *límite*”¹³. Esta nueva perspectiva de los órdenes y las series en el campo del *límite* se debe a Cantor.

Cantor introduce una nueva especie de infinito¹⁴, el infinito actual¹⁵, en el que considera tres clases : primero cuando es realizado en la forma más completa que corresponde a la categoría de Infinito Absoluto; en él entran Dios, el último ordinal y la clase V de todos los conjuntos.

Desentrañar el infinito absoluto es una labor mística: la búsqueda de Dios. El segundo infinito ocurre en lo contingente, en el mundo físico y el tercero acontece cuando “la mente lo aprehende en abstracto como una magnitud matemática, número, o tipo de orden”¹⁶. Las dos últimas clases están sujetas a nuevas extensiones y esto por la razón de que están relacionadas con lo finito.

¹³ Russell, Bertrand, *Misticismo y lógica y otros ensayos*, Edhasa, Barcelona, 2001, p. 132.

¹⁴ Paralelamente ya había hecho su aparición otro modelo en la geometría y en la teoría de las funciones:” El estudio de las funciones analíticas de una variable compleja postulaba el examen de puntos en el plano, a una distancia infinita del origen, en cuyo derredor la función presentaba propiedades análogas a las existentes a una distancia finita de dicho punto. Ahora bien, la indagación acerca de la «estructura» de los intervalos de convergencia de las series trigonométricas llevaba a considerar sistemas de puntos a los que se pudiese aplicar un número infinito de veces la operación de «derivación». Lo cual bastaba para concluir que, junto al infinito impropio, esto es, potencial o sincategoremático de Aristóteles y santo Tomás (pero asimismo de matemáticos como Euler, Cauchy o Gauss), cabía concebir legítimamente un infinito propio, es decir perfectamente determinado y por lo tanto actual”. Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, *op. cit.*, p. 178.

¹⁵ Aunque se puede considerar que el teólogo y matemático checo Bernhard Bolzano fue el primero en tratar de fundamentar la noción de infinito actual, en su obra póstuma *Paradojas del infinito* (1851), en la cual defendió la existencia de un infinito actual y enfatizó que el concepto de equivalencia entre dos conjuntos era aplicable tanto a conjuntos finitos como infinitos.

¹⁶ <http://www.emis.de/journals/BAMV/conten/vol1/vol1n2p59-81.pdf>.

II. EL DESARROLLO DEL ANÁLISIS MATEMÁTICO Y LAS IDEAS DE *LÍMITE* E INTEGRACIÓN.

En la concepción amplia del término, el Análisis matemático abarca una parte bastante grande de las matemáticas¹⁷, pero se recurre a él para denominar simplemente *los fundamentos del análisis*, conformado por los cálculos diferencial e integral, la teoría de los *límites*¹⁸, la teoría de las series, la de aproximación, la de números reales¹⁹, así como sus aplicaciones directas²⁰.

La historia del Análisis matemático está cruzada por las ideas de diferenciación e integración. El análisis se origina en el siglo XVII, en el que Newton y Leibniz inventan el cálculo²¹. En dicho siglo y en el XVIII²² sus técnicas son aplicadas con éxito en la aproximación de problemas

¹⁷ Las modernas teorías de números y teoría de las probabilidades aplican y desarrollan los métodos del análisis matemático. Vid. *Enciclopedia de las Matemáticas*, 13 v, Editorial MIR, Moscú-Madrid, 1993, v.1, p. 262.

¹⁸ El *límite*, en el análisis matemático, sirve de método para estudiar funciones: “Existen dos *límites*: el de una sucesión y el de una función. Estos conceptos se formaron definitivamente sólo en el s. XIX, aunque los sabios griegos ya tenían ciertas ideas referentes al *límite*. Basta decir que Arquímedes (s. III a.C.) supo calcular el área del segmento de una parábola por un proceso que hoy día se llamaría paso al límite”. *Ibid.*, p. 263.

¹⁹ El concepto de número real se formó definitivamente sólo a finales del s. XIX. El concepto de función se basa en gran medida en la noción de número real (racional o irracional). En particular, se estableció una conexión lógica entre los números y los puntos de la recta geométrica, la cual condujo a “la argumentación formal de las ideas de R. Descartes (mediados del s. XVII), quien introdujo en las matemáticas el sistema de coordenadas rectangulares y la representación de las funciones mediante gráficos en el referido sistema”. *Ibid.*, p. 263.

²⁰ Tales como: “la teoría de máximos y mínimos, teoría de funciones implícitas, series de Fourier e integrales de Fourier”. *Ibid.*, p. 263.

²¹ Leibniz descubrió el cálculo diferencial y en 1676 inventó el infinitesimal. Junto a Sir Isaac Newton es considerado el padre del cálculo moderno. También se le adjudica haber utilizado por primera vez la palabra función, que proviene del latín *functio*, que significa acto de realizar.

²² A todo lo largo del siglo XVIII la definición del concepto de función está sujeta a debate entre los matemáticos.

discretos mediante *continuos*²³. Y en este mismo, el XVIII, el cálculo se convierte en el núcleo del análisis matemático²⁴ el cual estudia las funciones²⁵ y sus generalizaciones por *el método de los límites*²⁶.

Ahora bien, en los poemas encontramos curvas visibles e invisibles, curvas extrañas, continuas y, también, multitud de pendientes, “velocidades” y lentitudes que metafóricamente nos recuerdan el problema básico de la diferenciación en el cálculo: dada la trayectoria de un punto en movimiento, calcular su velocidad, o, dada una curva, calcular su pendiente; o el problema básico de la integración que es el inverso: dada la velocidad de un punto móvil, en todo instante, calcular el camino; o, dada la pendiente de una curva en cada uno de sus puntos, calcular la curva.²⁷

En esta parte de la Tesis investigaremos los conceptos de *límite* en relación con las ideas de *diferencial e integral* del cálculo para luego

²³ Durante este tiempo ciertos tópicos del análisis como el cálculo de variaciones, las ecuaciones diferenciales y ecuaciones en derivadas parciales, el análisis de Fourier y las funciones generadoras son desarrollados principalmente para un trabajo de aplicación.

²⁴ Tal centro se da, sin embargo, según M. Klein: “Sobre los inexistentes fundamentos lógicos de la aritmética y el álgebra y la base un tanto insegura de la geometría euclídea”. Kline, Morris, *Matemáticas: La pérdida de la certidumbre*, Siglo XXI editores, Madrid, 1985, p. 152.

²⁵ La definición de función en el análisis matemático, basada en Lobachevski y Dirichlet, dice que “Si a todo número x de cierto conjunto F de números se le pone en correspondencia, de acuerdo con una ley, un número y , queda definida la función $y = f(x)$ de una variable x . De modo análogo se define la función $f(x) = f(x_1, \dots, x_n)$ de n variables, donde $x = (x_1, \dots, x_n)$ es un punto de un espacio n -dimensional; también se estudian las funciones $f(x) = f(x_1, x_2, \dots)$ de los puntos $x = (x_1, x_2, \dots)$ de cierto espacio de dimensión infinita, las cuales, además, se llaman con frecuencia funcionales”. *Enciclopedia de las Matemáticas, op. cit.*, v. I, p. 263.

²⁶ Al estar la noción de *límite* estrechamente ligada a la de variable infinitésima, se dice también que el análisis matemático estudia las funciones y sus generalizaciones por el método de infinitésimos: “El nombre análisis matemático es una modificación reducida de la denominación antigua de esta parte de las matemáticas: ‘Análisis de los infinitésimos’ [...] en el análisis matemático clásico son objeto de estudio (o de análisis) las funciones. [...] con el avance del análisis matemático se da la posibilidad de estudiarlo por el método de formaciones más complejas que la función, a saber, por medio de las funcionales, los operadores, etc.”. *Ibíd.*, p. 262.

²⁷ *Vid.* Hans Hahn, “La crisis de la intuición”, en Newman, James (Ed.), *Sigma. El mundo de las Matemáticas*. 6 Vol. Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1983, v. 5, p. 351.

contrastarlas, en su condición de metáforas, con los procesos de deslindes e integración del poema, ya que dentro de éste, los poetas son, como ya había dicho Novalis, “al mismo tiempo los aisladores y los conductores de la corriente poética”²⁸.

Relacionadas con las ideas de *diferencial* e *integral* están las ideas de variación, dispersión, convergencia y reintegración, que reencontramos metafóricamente en los mitos sacrificiales (que cantan los poemas) y en los símbolos del centro y del árbol del mundo. Y ligado a estos símbolos y a la problemática de la reintegración se encuentra el *Logos*, el verbo, el pensamiento y el símbolo, para lo cual nos orientarán los arquetipos del *fuego* y la *cruz* (símbolo primordial del *límite*).

Además de los símbolos-*límite* de los poemas, sus conectores y partículas disyuntivas y copulativas, también testimonian la aventura del espíritu que abre la experiencia hacia más allá del último *límite* y confín de lo establecido hacia lo trascendente y comprendemos, entonces, que su *existencia limítrofe* está marcada por el doble poder entrelazado de conjunción y disyunción. Estas potencias están intrínsecamente articuladas y por lo tanto, como explica E. Trías, “se descubren incrustadas en nuestro pensar-decir, en la inteligibilidad potencial, patente en trazos y usos verbales, de las cuales puede brotar un proyecto filosófico de razón fronteriza.”²⁹.

²⁸ Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia* (notas y fragmentos), Editorial Fundamentos, Caracas, 1976, p. 332.

²⁹ Trías, Eugenio, *La razón fronteriza*, Destino, Barcelona, 1999, p. 400.

Comenzaremos con un breve esbozo de la aparición y diversificación del cálculo para instar un *álgebra universal del silencio* desde la poética de Valente e introducir posteriormente la constelación de ideas matemáticas relacionadas con el cálculo y con la noción de *límite*, tales como series, diferenciación, integración, potenciación, combinatoria, convergencia y continuo. Esta constelación servirá como marco metafórico para hacer diversas contrastaciones en el campo poético. De otra parte la consideración del concepto de cálculo nos servirá para abordar problemas poético-filosóficos como el de la forma poética, el *Logos*, la perdurabilidad de la obra poética, el doble valor de la *exactitud* (su matización como indeterminación), lo combinatorio, lo constructivo, lo artificial, etc.

La calculabilidad nos acerca a los temas de la artificialidad y la combinatoria. La artificialidad plantea interrogantes acerca de la creación en general, según George Steiner: “Todas las construcciones humanas son combinatorias, lo cual no significa más que son artefactos realizados por una selección y combinación de elementos preexistentes”³⁰.

El efecto de los cálculos combinatorios y los postulados de la lógica de Hilbert han servido también de fundamentación, por ejemplo, para las experiencias literarias del grupo OULIPO³¹.

³⁰ La posibilidad de la creación a partir de la nada parece estar fuera del alcance del ser humano. Lo que se hace de “nuevo” es “la recombinación de lo antiguo; un híbrido diferente”, dice G. Steiner (*Gramáticas de la creación*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001, p. 147).

³¹ Vid. Altarriba, Antonio (ed.), *Sobre literatura potencial: [Actas del Encuentro celebrado en Vitoria del 2 al 6 de diciembre de 1985]*. Universidad del País Vasco, Bilbao, 1987.

Otro problema relacionado con el cálculo es el del pensamiento como figura de lo profético, en el cual el lenguaje prefigura el futuro. Para Wittgenstein el pensamiento “procede paso a paso, como un cálculo” y, dado que el “lenguaje mismo es el vehículo del pensamiento” entonces los hechos son determinados de una u otra manera por una expectativa. El profetizar del lenguaje nos sorprende, el hecho de que se pueda “hacer profecías en absoluto (correctas o equivocadas)”³².

Nuestros principales guías teóricos en este capítulo serán Leibniz y algunos poetas-ensayistas del Romanticismo y el Simbolismo, especialmente Novalis, Poe y P. Valéry. El primero en cuanto filósofo de los *límites* y lo universal; perfeccionador del cálculo y estudioso del lenguaje; Novalis por cuanto aborda radicalmente el problema poético y lo pone en diálogo con las matemáticas, el cálculo y demás artes y ciencias. Y, en compañía de otros pensadores o poetas del Romanticismo, plantea cuestiones claves de este movimiento que están vinculadas con una visión amplia del cálculo, como el problema de los *límites*³³, la coherencia³⁴, la “forma”, la continuidad, el “lugar” como unidad.

³² Esto es impresionante porque, como el mismo Wittgenstein expone, “el mero profetizar no sabe nada acerca del futuro y no puede saber menos que nada...” (*Gramática Filosófica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992, p. 315).

³³ Vid. el estudio que, sobre la delimitación de la obra poética, hace Friedrich Schlegel en “Fragmentos del Athenäum (1798)” (*Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Antología y edición de Javier Arnaldo, Editorial Tecnos, Madrid, 1994, p. 141).

³⁴ La coherencia en el Romanticismo equivale a la “forma orgánica” que se relaciona con el concepto de “forma interna”, que es “más abstracta que la forma, más estructurada que el contenido”, Tzvetan, Todorov (*Teorías del símbolo*, Monte Avila Editores, Caracas, 1991, p. 255).

Poe por sus deducciones de un cálculo del poema cuya *consistencia* está dada por la inmediatez universal de una lógica de reciprocidades, una especie de infinito actual.

Nuestro tercer guía, como anunciábamos, será P. Valéry por su profunda visión literaria del cálculo.

1. LOS INICIOS DEL CÁLCULO.

En esta unidad haremos un recuento histórico de la aparición del cálculo y de la idea de *límite*.

El cálculo³⁵ surgió al contar los romanos con guijarros y llegó a designar cualquiera de las operaciones aritméticas básicas: adición, sustracción, multiplicación, división; por lo cual estas operaciones adquieren significados comunes en el doble sentido de cálculo mental y de maniobra hábil.

Con el tiempo la noción de cálculo conquista un campo semántico de extensión considerable referida a los elementos de un conjunto adoptado: números, vectores, magnitudes, funciones, proposiciones lógicas, conjuntos, etc., con el fin de obtener una clase muy determinada de entes matemáticos que constituye el resultado correspondiente de la

³⁵ La palabra cálculo proviene del latín *calculus*, que quiere decir «guijarro». Esta etimología hace referencia al método del montón de piedras, que permitió a los lejanos antepasados iniciarse en el arte del cálculo elemental. Vid. Ifrah, Georges, *Historia universal de las cifras: la inteligencia de la humanidad contada por los números y el cálculo*, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1997, pp. 1447-1457.

puesta en práctica de un conjunto de reglas y de procedimientos muy definidos.

En relación con la lógica, el concepto de cálculo comprende “la formalización de la representación intuitiva sobre un conjunto inductivamente engendrado”³⁶.

Los cálculos lógicos son los primeros ejemplos de sistemas deductivos totalmente formalizados³⁷ como lo veremos en el capítulo segundo de la Tesis.

En relación con el desarrollo de las matemáticas aparecen múltiples extensiones del cálculo, entre las que se encuentran las siguientes:

- ✚ *El cálculo numérico*, que es el proceso de combinar dos o más leyes numéricas de tal modo que se produzca una tercera ley numérica.
- ✚ *El cálculo algebraico* que cuenta entre sus objetivos el de “resolver ecuaciones o sistemas de ecuaciones algebraicas”³⁸. Este cálculo opera con símbolos de naturaleza no especificada; por medio de dichas operaciones generaliza las reglas clásicas de la aritmética.

³⁶ Un gran número de conjuntos inductivamente definidos apoyan la formalización de cualquier teoría desarrollada: “comenzando por los elementales (conjuntos de variables, de términos, de fórmulas, etc.) y finalizando con un conjunto de teoremas que se deducen de los axiomas de la teoría con ayuda de las respectivas transiciones lógicas. No es extraño, por eso, que el cálculo sea uno de los instrumentos fundamentales de la lógica matemática”. *Enciclopedia de las Matemáticas*, 13 v, Editorial MIR, Moscú-Madrid, 1993, v.1, p. 550.

³⁷ *Vid. Ibid.*, p. 550.

³⁸ Ifrah, Georges, *Historia universal de las cifras*, *op. cit.*, p. 1448.

- ✚ *El cálculo vectorial*, que concierne a las combinaciones y transformaciones de los elementos de un espacio vectorial según ciertas reglas.
- ✚ *El cálculo matricial*, que se refiere a las operaciones con números “reales o complejos, dispuestos dentro de cuadros en filas y en columnas”³⁹.
- ✚ *El cálculo tensorial*: es un campo importante del aparato de la geometría diferencial que estudia los tensores y campos tensoriales.
- ✚ *El cálculo de funciones*, que estudia los procedimientos por los cuales a cada elemento de una clase bien definida de funciones hace corresponder una función bien determinada.
- ✚ Los *cálculos diferencial, integral e infinitesimal*, que son los cálculos sobre los que nos centraremos en esta Tesis y sobre los que hablaremos más adelante. Estos cálculos surgieron a partir de métodos integrales y diferenciales. Del siguiente modo:

- ❖ *Métodos Integrales*: al comienzo se elaboran, acumulan e independizan en el transcurso de la resolución de problemas sobre el cálculo de volúmenes, áreas, centros de gravedad, etc., formándose como métodos de integración definida.

El primero de los métodos apareció en el año 1615 en las obras de Kepler asociado a las operaciones directas con infinitesimales actuales. Muchos científicos dedicaron sus trabajos al perfeccionamiento del lado

³⁹ *Ibíd.*, p. 1448.

operativo de esta empresa, y a la explicación racional de los conceptos que surgían sobre esto. La mayor fama la adquirió el de la geometría de los indivisibles, creada por Cavalieri, pensado como un método universal de esta ciencia. Este método fue creado para la determinación de las medidas de las figuras planas y cuerpos, los cuales se representaban como elementos compuestos de elementos de dimensión menor.

Las ideas que incluyen elementos de integración definida abarcaban amplias clases de funciones algebraicas y trigonométricas. Era necesario sólo un impulso, la consideración total de los métodos desde un punto de vista único, para cambiar radicalmente toda la problemática de integración y crear el cálculo integral.

- ❖ **Métodos Diferenciales:** En las matemáticas del siglo XVII junto a los métodos integrales se formaron también los diferenciales, dando sus primeros pasos en la resolución de problemas. Y éstos eran en aquella época de tres tipos: determinación de las tangentes a las curvas, búsqueda de máximos y mínimos de funciones y búsqueda de las condiciones de existencia de raíces múltiples de las ecuaciones algebraicas.

La acumulación de los métodos del cálculo diferencial adquirió su forma más clara en P. de Fermat, quien resolvió el problema de la determinación de los valores extremos de una función $f(x)$.

✚ *El Cálculo Infinitesimal*, que tiene por objeto estudiar la variación de las funciones⁴⁰ de una o más variables reales en relación con las que están circunscritas a transformaciones infinitamente pequeñas.

El cálculo infinitesimal es considerado el mayor logro del siglo XVII porque de él brotaron nuevas e importantes ramas de la matemática: ecuaciones diferenciales, series, geometría diferencial, cálculo de variaciones, funciones de variable compleja y muchas otras.

Siguiendo a Leibniz, Novalis ve en el cálculo infinitesimal la medida de lo inconmensurable. "Cálculo infinitesimal significa en realidad cómputo, división o medida de lo indiviso - de lo incomparable - de lo inconmensurable. Analysis indivisibilium = análisis de un individuo - cálculo individual- cálculo auténticamente físico".⁴¹

El cálculo infinitesimal llamado por brevedad "cálculo", tiene su origen, como vimos al comienzo de este capítulo, en la antigua geometría griega. Demócrito calculó el volumen de pirámides y conos considerándolos formados por un número infinito de secciones de grosor infinitesimal (infinitamente pequeño). Eudoxo y Arquímedes utilizaron el "método de agotamiento" o exhaustión para encontrar el área de un círculo con la exactitud finita requerida mediante el uso de polígonos regulares

⁴⁰ El concepto de función tenía dos aspectos: la función como correspondencia y la función como expresión analítica. Los éxitos prácticos del análisis infinitesimal impulsaron a los científicos a poner más atención a este tratamiento del concepto de función, el cual permitía operar con funciones concretas. Fue en el transcurso de los años 30 y 40, en lo fundamental gracias a Euler, cuando se elaboró, sistematizó y clasificó la teoría de las funciones elementales analíticas. La experiencia señaló a los matemáticos que todas las funciones conocidas eran desarrollables mediante series de potencias. Igualmente se crearon las premisas para la teoría de funciones de variable compleja.

⁴¹ Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia, op. cit.*, p. 107.

inscritos cada vez de mayor número de lados. Sin embargo, las dificultades para trabajar con números irracionales y las paradojas de Zenón de Elea impidieron formular una teoría sistemática del cálculo en el periodo antiguo.

En el siglo XVII, Cavalieri y Torricelli ampliaron el uso de los infinitesimales, y Descartes y Fermat utilizaron el álgebra para encontrar el área y las tangentes (integración y derivación en términos modernos). Fermat y Barrow tenían la certeza de que ambos cálculos estaban relacionados, aunque fueron Newton (hacia 1660), en Inglaterra, y Leibniz en Alemania (hacia 1670), quienes demostraron que los problemas del área y la tangente son inversos, lo que se conoce como teorema fundamental del cálculo. Estos autores establecen la relación e inversibilidad mutua entre las investigaciones diferenciales e integrales, y a partir de aquí la formación del cálculo diferencial e integral.

La teoría de fluxiones de Newton estudia las magnitudes variables, introducidas como abstracción de las diferentes formas del movimiento mecánico continuo. Estas magnitudes se consideran cantidades que van fluyendo o "fluentes"; después se introducen las velocidades de la corriente de los fluentes, esto es, las derivadas con relación al tiempo. Ellas se denominan fluxiones, que a su vez son también variables y poseen también sus fluxiones y así sucesivamente.

✚ *El Cálculo Diferencial:* conservó una estrecha relación con el cálculo de diferencias finitas, originado en los trabajos de Fermat, Barrow, Wallis y Newton entre otros. Su aparato fundamental era el

desarrollo de funciones en series de potencias, especialmente a partir del teorema de Taylor, y se desarrollaron así casi todas las funciones conocidas por los matemáticos de la época. Pero pronto surgió el problema de la convergencia de las series, que se resolvió en parte con la introducción de términos residuales, así como con la transformación de series en otras que fuesen convergentes.

El cálculo de Leibniz se ocupó de problemas inversos de tangentes, suma de diferencias infinitamente pequeñas, descubrimiento de la inversibilidad mutua entre los problemas diferenciales e integrales.

Leibniz creó el símbolo " d " como abreviatura de la palabra *diferencia* para la designación de diferencias infinitesimales. Igualmente representó la integral como suma de *todas* las ordenadas, que son una cantidad infinita.

En trabajos posteriores Leibniz abarca, en esencia, todas las partes del cálculo diferencial e integral obteniendo, por ejemplo, la regla de diferenciación de la función exponencial general, y la fórmula de diferenciación múltiple del producto. Generalizó también el concepto de diferencial al caso de exponente fraccionario y negativo.

✚ *Cálculo Integral*: los logros en este terreno pertenecieron inicialmente a J. Bernoulli (1742). Sin embargo, fue Euler quien llevó la integración hasta sus últimas consecuencias, de tal forma que los métodos de integración indefinida alcanzaron prácticamente su nivel actual.

2. LA TEORÍA DE LÍMITES.

Sólo puedo pensar lo impensado
partiendo del límite.
Edmond, Jabès.

En el campo del cálculo infinitesimal se adoptaron diferentes definiciones que suponían la idea de *límite*:

Una tangente es el *límite* de una secante cuando los puntos de intersección de ésta con la circunferencia se aproximan infinitamente el uno al otro; es un lado del polígono de lados infinitesimales que equivale a la curva; es la dirección del movimiento en un instante de un punto que se mueve sobre la curva considerada.⁴²

Uno de los lugares centrales del Análisis lo ocupa este concepto de *límite*. Sobre él se apoya todo el aparato de las demostraciones infinitesimales. A finales del siglo XVIII y principios del XIX era urgente la necesidad de construcción de tal teoría de *límites* como base del Análisis matemático y una reconstrucción radical de este último.

En el siglo XIX el trabajo de los analistas aporta fundamentos sólidos basados en cantidades finitas: Bolzano y Cauchy definen con precisión los conceptos de *límite* y de derivada; Cauchy y Riemann hacen lo propio con las integrales, y Dedekind y Weierstrass con los números reales. Fue el periodo de la fundamentación del cálculo. Por ejemplo, se supo que las funciones diferenciables son continuas y que las funciones continuas son integrables, aunque los recíprocos son falsos.

⁴² Jourdain, Philip E., “La naturaleza de las Matemáticas” en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas, op. cit.*, v. 1, p. 374.

Los libros de Agustín-Luis Cauchy⁴³ tienen una importancia especial porque en ellos el análisis matemático se construye sucesivamente sobre la teoría de *límites*.

Uno de sus libros está dedicado al estudio de las funciones elementales, tanto de variable real como compleja, incluyendo el estudio de las series infinitas. Asimismo se introduce por primera vez una magnitud infinitesimal como una variable cuyo *límite* es igual a cero. Expuso también la cuestión de la convergencia de las series, así como sus criterios de convergencia.

En otro de sus libros se expone el cálculo diferencial e integral de función de variable real, destacando la aparición de una demostración analítica de existencia de integral definida de una función continua.

3. LA EVOLUCIÓN DEL CÁLCULO.

El cálculo de Leibniz anticipa el carácter general de las matemáticas del siglo XVII y las extensiones posibles de su sistema son “sublimes prefiguraciones”⁴⁴ que han sido retomadas hasta el presente.

⁴³ Libros en los que fueron publicadas sus famosas conferencias: *Curso de análisis* (1821); *Resumen de conferencias sobre el cálculo de infinitesimales* (1823) y *Conferencias sobre aplicaciones del análisis a la geometría* (1826,1828).

⁴⁴ El ánimo generalizador de Leibniz suprime los *límites* definidos, según Serres: “la aritmética encuentra la dignidad de un algoritmo formal: el número utilizado en lo que es ya una teoría de los determinantes recibe un valor abstracto de orden y de posición; a continuación el álgebra se compromete con el estudio de exponentes cualesquiera, y en particular, irracionales o variables; por último, la geometría debe presentar un cálculo directo de las formas y superar así la exclusiva consideración de lo igual y lo desigual. Todas las extensiones posibles son sistemáticamente pensadas por Leibniz; de ellas el *Ars combinatoria* representa la última y fundamental expresión: será ciencia de las formas y de las cualidades *in universum*. Generalizaciones pensadas, no todas realizadas pero de las que la historia de las matemáticas hasta nuestros días se acordará fielmente y de muchas maneras”. Serres, Michel, *La comunicación*. Hermes I. Editorial Anthropos, Barcelona, 1996. p. 178.

Para Leibniz el cálculo era la operación de producir “relaciones por medio de transformaciones de las fórmulas, realizadas según ciertas leyes prescritas”⁴⁵. Esta idea se conserva en el cálculo visto en relación con las matemáticas y en relación con la lógica.

En relación con las matemáticas, el cálculo, como anotamos antes, forma parte integrante de la denominación de algunas ramas del *análisis* - el cual estudia el método de los *límites*⁴⁶ y conceptos como la continuidad, la integración y la diferenciación de diversas formas - como el cálculo diferencial o el cálculo integral, en los cuales se interpretan “las reglas de cálculo y operación con objetos de uno u otro tipo”⁴⁷. Con estos cálculos comienza el desarrollo impetuoso de las matemáticas⁴⁸.

Los fundamentos del cálculo en el siglo XVIII permanecen oscuros ya que, con su extensión a nuevas ramas, se introducen nuevos conceptos y metodologías que complican “el problema de la rigorización”⁴⁹; sin embargo los grandes matemáticos de este siglo no sólo lo extienden ampliamente, sino que derivan de él áreas completamente nuevas que constituyen el análisis y que hoy están en el

⁴⁵ Estas leyes afectaban el cálculo: “cuanto más leyes, o sea, cuanto más condiciones se prescriben al que va a calcular tanto más complejo es el cálculo y también tanto menor y simple aquella característica. Así pues resulta evidente que las fórmulas (en las más simples de las cuales es posible incluir los caracteres mismos), las relaciones y las operaciones se comportan como conceptos, juicios y silogismos”. Leibniz G.W. *Escritos Filosóficos*, Editorial Charcas, Buenos Aires, 1982, p. 191.

⁴⁶ El análisis es una rama de las matemáticas que utiliza *el método de los límites* para el estudio de los números reales, los complejos y sus funciones. El análisis matemático se empieza a desarrollar a partir del inicio de la formulación rigurosa del Cálculo.

⁴⁷ *Enciclopedia de las Matemáticas, op. cit.*, v. I, p. 550.

⁴⁸ *Vid. Ibid.*, p. 588.

⁴⁹ La existencia de dos enfoques distintos, el de los defensores del trabajo de Newton y el de los seguidores de Leibniz, incrementaba la dificultad de erigir la fundamentación lógica adecuada. Y surgen dificultades adicionales como el tratamiento de las series infinitas.

centro de las matemáticas: “series infinitas, ecuaciones diferenciales ordinarias y en derivadas parciales, geometría diferencial, cálculo de variaciones y teoría de funciones de una variable compleja”⁵⁰.

A comienzos del siglo XIX los matemáticos comenzaron a construir la lógica del cálculo⁵¹. Augustin Louis Cauchy (1789-1857)⁵² definió y estableció las propiedades de sus nociones básicas: función, *límite*⁵³, continuidad, derivada e integral⁵⁴. Este matemático fue el primero que

⁵⁰ Aclara M. Klein que “Incluso los matemáticos vacilantes y críticos utilizaron en estas nuevas áreas los distintos tipos de números y los procesos algebraicos y del cálculo despreocupadamente, como si no hubiera ya problemas de fundamentación lógica”. Kline, Morris, *Matemáticas: La pérdida de la certidumbre*, op. cit., p. 168.

⁵¹ Entre los fundadores de lo que ha sido llamado el movimiento crítico en matemáticas se propusieron construir su adecuada fundamentación lógica: “A comienzos del siglo XIX tres hombres, el sacerdote, filósofo y matemático Bernhard Bolzano (1781-1848), Niels Henrik Abel y Augustin-Louis Cauchy (1789-1857), decidieron que había que abordar el problema del rigor en el cálculo”. Desgraciadamente los trabajos de Bolzano quedaron relegados, Abel murió a los veintisiete años y sólo fue reconocido el papel de Cauchy como promotor del movimiento de rigorización de las matemáticas. *Ibíd.*, p. 208.

⁵² Cauchy fue pionero en el análisis y la teoría de permutación de grupos. También investigó la convergencia y la divergencia de las series infinitas, ecuaciones diferenciales, determinantes, probabilidad y física matemática. En 1814 publicó la memoria de la integral definida que llegó a ser la base de la teoría de las funciones complejas. Gracias a este matemático, el análisis infinitesimal adquiere bases sólidas. Cauchy precisa los conceptos de función, de *límite* y de continuidad en la forma actual o casi actual, tomando el concepto de *límite* como punto de partida del análisis y eliminando de la idea de función toda referencia a una expresión formal, algebraica o no, para fundarla sobre la noción de correspondencia. Los conceptos aritméticos otorgan ahora rigor a los fundamentos del análisis, hasta entonces apoyados en una intuición geométrica que quedará eliminada, en especial cuando más tarde sufre un rudo golpe al demostrarse que hay funciones continuas sin derivadas, es decir: curvas sin tangentes.

⁵³ Cauchy decide fundamentar el cálculo sobre el concepto de *límite*, acerca del cual ya existían trabajos significativos; baste mencionar este concepto en la *Encyclopédie (1751-1765)* de D'Alembert: “Se dice que una cantidad es el límite de otra cantidad, cuando la segunda puede aproximarse a la primera con una diferencia menor que cualquier cantidad dada, por pequeña que ésta se pueda suponer, aunque la cantidad que se aproxima no pueda sobrepasar nunca la cantidad que es aproximada [...]. La teoría de límites es la base de la verdadera metafísica del cálculo diferencial [...]”. D'Alembert citado en Kline, Morris, *Matemáticas: La pérdida de la certidumbre*, op. cit., p. 209.

⁵⁴ Cauchy toma el concepto tradicional de integral como suma y no como operación inversa y distingue entre “las series infinitas que tienen suma (en el sentido que él especificó) y las que no la tienen, esto es, entre series convergentes y divergentes. A estas últimas las proscribió”. *Ibíd.*, p. 210.

estableció el cálculo sobre unos firmes fundamentos lógicos mediante el uso del concepto denominado *Sucesión de Cauchy*⁵⁵.

Mediado tal siglo, XIX, Georg Bernhard Riemann (1826-1866) introduce su teoría de la integración y diferencia, los conceptos de infinitud e ilimitación⁵⁶. En el último tercio de esta centuria Karl Theodor Wilhelm Weierstrass (1815 - 77) anuncia la existencia de una curva a la que le faltaba una pendiente precisa o una tangente en cualquier punto. Con este descubrimiento se inicia la morfología de lo amorfo, la cual anticipa lo que serán los fractales.

Weierstrass lleva a la aritmetización del análisis e introduce una definición de *límite* que formula en términos de entornos⁵⁷.

La aritmetización weierstrassiana del análisis supone un grado muy elevado en la escala del rigor: “el número real no es el *límite* de la sucesión, sino que es la propia sucesión”⁵⁸. Por tanto los matemáticos empiezan a preguntarse si no estarán asumiendo la existencia de cierto continuo de números reales sin probar su existencia. Dedekind construye

⁵⁵ Una sucesión de Cauchy es tal que la distancia entre dos términos se va reduciendo a medida que se avanza. Su interés radica en que se puede verificar que una sucesión es de Cauchy sin conocer el punto de convergencia.

⁵⁶ Riemann formuló en 1854 el concepto generalizado de espacio como un conjunto continuo de cualesquiera objetos o fenómenos. Este matemático hizo una distinción, que luego alcanzaría mayor importancia, entre los conceptos de infinitud e ilimitación refiriéndose al espacio. (Así, la superficie de una esfera es ilimitada pero no infinita). Su idea acerca de la posibilidad de que el espacio fuera ilimitado, más que infinito, sugirió otra geometría elemental no euclídea, conocida hoy como geometría elíptica doble. Vid. Kline, Morris, *Matemáticas: La pérdida de la certidumbre*, op. cit., pp. 100-101.

⁵⁷ Su definición de *límite* y de *continuidad*, la formula en términos de entornos: “desaparecen las expresiones «tender a», «aproximarse», «llegar a ser tan pequeño»..., empleadas por Cauchy y Bolzano, que involucran ideas de tiempo y movimiento. Su trabajo sobre estos temas le llevó inexorablemente a reflexionar sobre la naturaleza de los números reales, siendo el primero en precisar que de otro modo no se podría clarificar completamente el tema de la continuidad”. *Diccionario de Matemáticas. Gran Vox*. Editorial: Biblograf, Barcelona, 1995, p. 374.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 374.

entonces los números reales mediante lo que se denomina *Cortaduras de Dedekind*. Sobre la misma época, los intentos de refinar los teoremas de Integración de Riemann llevan hacia el estudio del «tamaño» de los conjuntos de discontinuidad de funciones reales.

El tipo de *integración* de los espacios de Riemann es muy interesante por presentar cierta homología con los espacios de la literatura moderna. Son multiplicidades⁵⁹ en variación continua que remiten a distancias englobadas⁶⁰, fragmentos yuxtapuestos como los símbolos poéticos. Estos espacios no poseen ningún tipo de homogeneidad. Se expresan por la definición “del cuadrado de la distancia entre dos puntos infinitamente próximos”⁶¹. El espacio riemaniano tiene valores rítmicos, conexiones o relaciones táctiles. Su multiplicidad se puede definir independientemente de cualquier referencia a una métrica, por acumulaciones válidas para un conjunto de entornos:

Cada entorno es, pues, como una pequeña porción de espacio euclidiano, pero el enlace de un entorno con el entorno siguiente no está definido y puede hacerse de infinitas maneras. El espacio de Riemann más general se presenta así como una colección amorfa de fragmentos yuxtapuestos sin estar unidos los unos a los otros⁶².

⁵⁹ Con las Geometrías no euclidianas se puso de manifiesto el hecho de que en las matemáticas era posible construir distintos espacios valiéndose de una geometría sustancial. A la par surge la idea del espacio multidimensional en la que se mueve B. Riemann. Para este autor objetos diferentes u objetos iguales pueden exigir espacios diferentes según el grado de precisión de los estudios.

⁶⁰ Acerca del carácter englobante o englobado de este “espacio liso”, Deleuze se pregunta: “¿Cómo puede una determinación ser capaz de formar parte de otra sin que se pueda asignar tamaño exacto ni unidad común, ni indiferencia ante la situación?”. *Vid.* Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, Valencia, 1997, p. 493.

⁶¹ De donde resulta, según Albert Lautman, que “dos observadores próximos pueden referir en un espacio de Riemann los puntos que están en su entorno inmediato, pero sin una nueva convención no pueden referirse el uno con relación al otro” (citado en *Ibíd.*).

⁶² Lautman, Albert citado en *Ibíd.*, p. 493.

En los poemas de Valente podemos encontrar de forma homóloga espacios superpuestos, un tanto análogos a los de Riemann, que cabe considerar como multiplicidades que varían constantemente por acumulaciones:

*El humus de la muerte
ha sido recubierto
por otra primavera.*

Has vuelto aún.

*Las lluvias
sumergieron oscuras
la boca de la noche.*

Cielo rasante.

Pájaros.

Ceniza.

*Ciega,
rota imagen borrada, indescifrable,
extinta.⁶³*

El ritmo *infinivertido* de lo *indescifrable* estratifica, expande y extingue la palabra: *Cielo rasante, ceniza, ciega*. Las palabras se

⁶³Valente, José Ángel, "Lugar de Destrucción", *Poemas*, Edic. bilingüe castellano-portugués. Prólogo de Antonio Domínguez Rey, Espiral Mayor, AULIGA, Coruña, 2001, p. 248.

transforman, se hacen lejanas, intocables, irreconocibles, inauditas, *trans-idas* en un espacio de funciones indeterminadas.

El poema se llena de silencios, se dispersa y desertiza con la oscuridad *infinivertida* que hace a las palabras abisales, silenciosas: *Las lluvias /sumergieron oscuras /la boca de la noche.*

Distinguimos los contornos ilimitados de los estratos que se conforman como multiplicidades: *El humus de la muerte, Las lluvias oscuras, el Cielo rasante, los pájaros, la Ceniza Ciega, la rota imagen borrada, lo indescifrable, lo extinto.* Las multiplicidades crean también perspectivas *expectrovertidas* cada vez más abstractas, de tal modo que el signo que es pluralizado en un espacio es repluralizado en otro espacio de otra manera. Así tenemos las *lluvias* que pluralizan y abstraen – en otra escala- el *Cielo rasante*, el cual a su vez es *repluralizado* – y abstraído aún más - en el símbolo de los *Pájaros*.

Con la aparición de extrañas geometrías⁶⁴ y extrañas álgebras aparece lo ilimitado⁶⁵, lo inexistente⁶⁶ y lo inconmensurable en las matemáticas del siglo XIX.

⁶⁴ Hasta la segunda mitad del S. XIX, el objeto de estudio de la geometría fueron las relaciones y formas de los cuerpos del espacio, cuyas propiedades se definían por los axiomas enunciados por Euclides. El espacio euclidiano reflejaba tan exactamente las observaciones físicas elementales, que hasta el s. XIX. de hecho, se identificaba con el espacio físico. En 1826 N. Lobachevski construyó una geometría (*vid.* Geometría de Lobachevski) basada en un sistema de axiomas que difería del de Euclides sólo en el axioma de las paralelas y que era lógicamente no contradictoria. Se puso de manifiesto el hecho de que “en las matemáticas era posible construir distintos espacios valiéndose de una geometría sustancial. A la par surgió la idea del espacio multidimensional.

Con el paso del tiempo las extrañas geometrías engendran la metamatemática y las extrañas álgebras⁶⁷ descubren la *matemática pura*.

En relación con el cálculo, comienzan a surgir funciones «monstruos», es decir, funciones continuas pero no diferenciables en ningún punto, curvas que llenan el espacio.

4. LOS CÁLCULOS DIFERENCIAL, INTEGRAL E INFINITESIMAL.

4.1. LO INALCANZABLE.

El aire que respiras te obliga a devolverlo al aire.
Edmond, Jabès.

Con el cálculo infinitesimal surgen las funciones de variable compleja. Posteriormente, en la teoría matemática de las funciones analíticas de esta variable se demostrará la existencia de muy distintos

El siguiente paso para el desarrollo de la geometría fue de la idea de B. Riemann. [...]La Geometría en su concepción general moderna, abarca cualesquiera relaciones y formas que surgen al estudiar objetos, fenómenos y acontecimientos homogéneos fuera de su contenido concreto y que resultan semejantes a las relaciones y formas espaciales corrientes”. *Enciclopedia de las Matemáticas, op. cit.*, v. 6, pp. 7-9.

⁶⁵ Esta aparición puede ser ejemplificada con la inagotabilidad de lo ilimitado en los irracionales.

⁶⁶ Lo inexistente, tal como sucede con la geometría n-dimensional abstracta de Grassmann, la cual no implicará un espacio físico de n dimensiones. En 1845, Grassmann, escribe una nota referida al libro que ha escrito: “Mi Ausdehnungslehre construye el fundamento abstracto de la teoría del espacio; esto es, queda libre de toda intuición espacial y es una ciencia puramente matemática; la geometría constituye únicamente su aplicación especial al espacio (físico). Sin embargo, los teoremas que presento en él no son simples traducciones a un lenguaje abstracto de resultados geométricos; tienen una significación mucho más general, porque mientras que la geometría ordinaria se limita a las tres dimensiones del espacio (físico), la ciencia abstracta queda libre de esa limitación”. Citado en Kline, Morris, *El pensamiento matemático de la antigüedad a nuestros días*, Edición: 1ª ed., Alianza, Madrid, 1994, 3v. V. III, p. 1357.

órdenes de complejidad alrededor de ciertas singularidades de las funciones⁶⁸.

Por otro lado tenemos la teoría de los *residuos* de Cauchy, por medio de la cual “el conocimiento de los residuos de una función en ciertos entornos determina completamente el valor de la función en sus fronteras”⁶⁹.

Las variables complejas nos revelan un cálculo donde lo real y lo ideal se entrelazan indisolublemente. Presentan un extraordinario valor “heurístico, analógico y metafórico”⁷⁰ para la filosofía y la cultura, desconocido hasta hora. Las variables complejas se revelan, como acontece en el poema, en el espacio *intersticial*, frontera o *límite* entre lo ideal y lo real.

En los problemas del *límite* y la *continuidad*, centrales en las matemáticas, el cálculo mostrará gran perspicacia, según Morris Klein: “el cálculo es la materia más sutil de todas las matemáticas”⁷¹. No sólo utiliza funciones, introduce dos conceptos nuevos y mucho más complejos: “el de derivada y el de *integral definida*”⁷². Estos conceptos centrales están basados, a su vez, en el de *límite*, el cual separa las matemáticas previas, como álgebra, trigonometría o geometría analítica, del cálculo.

⁶⁸ Aunque muchas singularidades que pueden ser medidas con índices finitos y los movimientos de la función en las vecindades de esas singularidades serían acotados, hay también, casos de ciertas singularidades “esenciales”, en que “el comportamiento de la función cubre maximalmente todo el plano complejo (teorema de Picard)”. Zalamea, Fernando, *Razón de la frontera y fronteras de la razón*, Inédito, escrito en 2005, p.153.

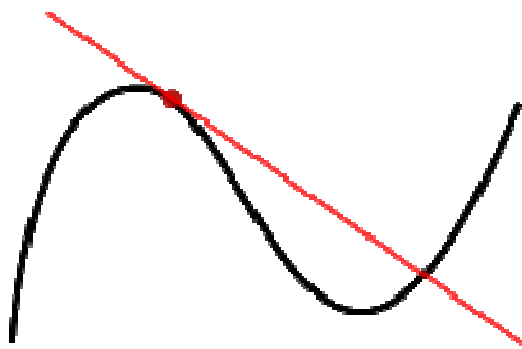
⁶⁹ *Ibíd.*

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ Kline, Morris, *Matemáticas: La pérdida de la certidumbre*, *op. cit.*, p. 152.

⁷² Que requieren, como anota Morris Klein, “una fundamentación lógica además de la que pudiera servir para los números”. *Ibíd.*, p. 153.

El concepto de *derivada* de una función se destaca entre las llamadas funciones continuas⁷³. La derivada de una función en un punto x es la velocidad de su variación en dicho punto, es decir, un *límite*⁷⁴. Mide el coeficiente por el cual el valor de la función cambia. Es decir, que una derivada provee una formulación matemática de la noción del coeficiente de cambio.



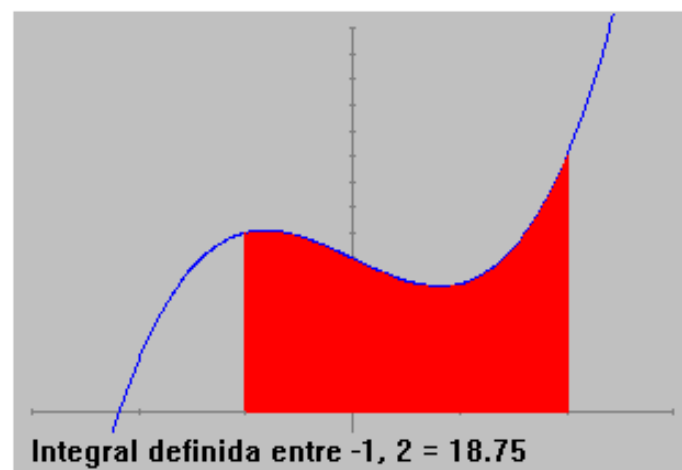
La curva de la función está dibujada en negro. La tangente a la curva en rojo. La derivada de la función en el punto marcado equivale a la pendiente de la tangente.

Se puede aproximar la pendiente de esta tangente como el *límite* cuando la distancia entre los dos puntos que determinan una recta secante tiende a cero, es decir, se transforma la recta secante en una recta tangente. Con esta interpretación, pueden determinarse muchas propiedades geométricas de los gráficos de funciones, tales como la concavidad o la convexidad.

⁷³ Una clase importante de funciones estudiadas en el análisis matemático está formada por las funciones continuas. Entre éstas se destacan las que tienen derivada. Una función es continua en el intervalo $[a, b]$ si “lo es en todos los puntos de este intervalo; en tal caso el gráfico de la función representa una curva continua en el sentido habitual de esta palabra”. (Vid. *Enciclopedia de las Matemáticas, op. cit.*, v.1, p. 264).

⁷⁴ De tal modo que “Si y es la coordenada de un punto que se desplaza a lo largo del eje de ordenadas en el instante x , entonces $f'(x)$ será la velocidad instantánea del punto en el instante x ”. *Ibíd.*

El concepto de *integral definida*, dejará perplejos a sus creadores por cuanto está implicado con diversos problemas, como: “hallar áreas de figuras limitadas en todo o en parte por *curvas*, con el de calcular volúmenes de figuras limitadas por *superficies* y con el de hallar centros de gravedad de cuerpos de formas variadas”⁷⁵.



La integral definida nos permite calcular el área de la figura limitada por la *curva*.

El concepto de *integral definida* pertenece al cálculo integral y el de *derivada* al cálculo diferencial. Dichos conceptos implican un modelo de *límite*.

Los diferentes modelos de *límite* corresponden a distintos tipos de *continuo* que implican un infinito *actual* (el modelo de Cántor) o un infinito *potencial* (como el continuo de Peirce y Brouwer).

⁷⁵ Con la complejidad de este concepto aparecen problemas con el infinito, según M. Klein: “parece intuitivamente claro que cuanto mayor sea el número de rectángulos, mejor se aproximará la suma de sus áreas al área de la figura curvilínea. Sin embargo, si paramos a los 50 o a los 100 rectángulos, la suma correspondiente no será todavía el área buscada. A los matemáticos del siglo XVII que estaban trabajando en este asunto se les ocurrió la siguiente idea: dejar que n se hiciera infinito. Sin embargo, no estaba claro qué quería decir exactamente eso de infinito. ¿Se trataba de un número? Y en ese caso, ¿cómo se calculaba con ese número?”. Klein, Morris, *Matemáticas. La pérdida de la certidumbre*, op. cit., p. 158.

El modo de entender el *límite*, de Leibniz y Weiertrass, diferencia entre ellos la comprensión del cálculo diferencial. Leibniz ve el *límite* como la configuración alcanzable de una sucesión infinita de casos intermedios, mientras que Weiertrass lo concibe como “una magnitud o una configuración a la que podemos aproximamos indefinidamente sin alcanzarla jamás”⁷⁶. Éste sería, pues, el caso de la poesía que estudiamos en nuestra Tesis.

Leibniz extrapola los resultados de los recorridos ilimitados del cálculo de sucesiones finitas a la existencia del infinito actual, de tal modo que “una curva podía ser considerada [...] como una línea poligonal con un número infinito de lados [...]”⁷⁷.

Al proporcionar el *continuo* “la principal modalidad de representación de la potencialidad indefinida”⁷⁸ y percibir el mundo regido por lo ilimitado, Leibniz sitúa un *límite* – Dios - fuera de la serie ilimitada de las mónadas⁷⁹, el cual ordena una *infinitud potencial*. Su mundo parece estar dominado por lo ilimitado. El elemento del *límite* da sentido a “una infinitud potencial y está situado fuera de ésta”, precisa Zellini:

⁷⁶ Vid. P. Zellini (*Breve historia del infinito*, op. cit., p. 135).

⁷⁷ Y ésa, según P. Zellini, era una de las ideas que más se repetía en el cálculo diferencial. Del mismo modo, para Leibniz “una serie ‘discreta’ de números era extensible al caso ‘continuo’ de una suma infinita de diferenciales, esto es, a la integral concebida como actualidad infinita efectiva, resultado tangible de una evidente aplicación del principio de continuidad”. Vid. *Ibid.*, pp. 135-136.

⁷⁸ Idea sostenida por A. N. Whitehead y retomada por Zellini, *Ibid.*, p. 153.

⁷⁹ Encontramos en el ensayo citado antes, una acotación, de Zellini, sobre la concepción Leibneziana del continuo, lo ilimitado y los infinitesimales, importante en nuestra tesis: “Únicamente Dios está fuera del mundo, trascendiendo la serie ilimitada de las mónadas. En ese sentido, cabe afirmar que el carácter revolucionario de la matemática de los infinitesimales fue al menos análogo al de una concepción del mundo inspirada en la idea de infinito que Aristóteles había rechazado”. *Ibid.*, p. 154.

La realidad contingente está enteramente constituida, en esa perspectiva, por puntos alcanzables mediante variaciones continuas a través de una problemática infinidad actual de condiciones intermedias y de recorridos infinitesimales de una a otra.⁸⁰

La aplicación de este principio, que hace visible una configuración en una sucesión infinita de casos intermedios, nos recuerda la idea del *pensar* como anticipación de la sombra del hecho que analiza Wittgenstein al equiparar el movimiento del pensamiento con un *cálculo*, cuya aplicación procede paso a paso:

No importa cuántos pasos intermedios intercale yo entre el pensamiento y su aplicación, a un paso intermedio sigue siempre el siguiente, sin que haya un eslabón intermedio, y la aplicación sigue al último paso intermedio...⁸¹.

4.2. EL PASO AL LÍMITE Y EL TRASPASO DE LO CUANTITATIVO A LO CUALITATIVO.

El *paso al límite* implica el relevante problema de la travesía de lo cuantitativo a lo *cualitativo* que nos permitirá en esta Tesis considerar la emergencia de la forma a partir de las cualidades del vacío, el silencio, el limo y la cualidad como pulsación geométrica que configura la interrelación entre sintaxis y semántica.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 154.

⁸¹ Se trata del mismo caso que cuando se intercalan uniones intermedias entre la decisión y la acción. Subraya Wittgenstein que “No podemos atravesar el puente hacia la ejecución antes de estar allí”, por la razón de que “El *cálculo* del pensamiento se conecta con la realidad fuera del pensamiento”. Wittgenstein, Ludwig, *Gramática Filosófica*, *op. cit.*, p. 47.

En 1667 James Gregory, habla de una operación distinta de las cinco operaciones algebraicas, de un nuevo proceso, el del paso al *límite*⁸². Leibniz, por su parte, llega a pensar “la evanescencia de una cantidad inasignable”⁸³ y esta “evanescencia” son los infinitesimales que pueden estar organizados según “ordenes incomparables a los que se puede aplicar la operación del paso al *límite*”.⁸⁴

Y esta operación suspende por un lado la “jurisdicción del principio del tercero excluido”⁸⁵ y, por otro, introduce en matemáticas consideraciones que “escapan a la métrica”. El *límite* y lo que está limitado son “homógonos”, término de Leibniz que permite comprender cómo “la igualdad es *límite* de desigualdades, el reposo del movimiento, etc...”.⁸⁶

Más tarde, el concepto de *valor-límite*, explicado por Cauchy, perfecciona el cálculo infinitesimal y elimina el resto del antiguo sentimiento numérico. Ya se conciba el número, en particular, como serie infinita, como curva o como función, la teoría del *valor-límite* no habla de “ ‘magnitud infinitamente pequeña’, sino de ‘valor inferior al *límite* de toda

⁸² Se trataba del paso al *límite*, una operación distinta de las cinco operaciones algebraicas de adición, sustracción, multiplicación, división, y extracción de raíces. Vid. Morris Kline, *El pensamiento matemático, op. cit.*, v.I, p. 513.

⁸³ Serres, Michel, *La comunicación, op. cit.*, p. 180.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 181

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

posible magnitud finita' ”⁸⁷; y este cambio nos conduce a la concepción de un “número variable”, que carece de la “sombra de la magnitud”.⁸⁸

El *valor límite* representa ahora la operación, el *proceso* del “acercamiento mismo”; ya no es aquello a lo que los valores concretos van aproximándose, “no es un estado, sino una actividad”.⁸⁹

El *paso al límite* implica también la idea de *convergencia*⁹⁰. Dicho proceso conduce a irracionales que no se pueden obtener como raíces de racionales, con lo cual las matemáticas cambian sutilmente su naturaleza, creando sus propios conceptos, libres de idealizaciones inmediatas o abstracciones de la experiencia. Se crea un tipo de concepto libre de toda evidencia, como los números negativos o las nociones de derivada e integral.

La idea de *límite*, como decíamos al comienzo de este capítulo, está en la base del *cálculo diferencial*⁹¹ y el *cálculo integral*, los cuales están estrechamente relacionados y su contenido es indisoluble⁹².

El *cálculo integral* determina a partir de la diferencial las funciones de una o varias variables reales. Los desarrollos del cálculo integral son argumentados rigurosamente con *el paso límite*. Los elementos fundamentales del cálculo integral son dos conceptos de integral

⁸⁷ Spengler, Oswald, “El significado de los números” en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas, op. cit.*, v.6, p. 277.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Gregory da forma algebraica al método exhaustivo y se da cuenta de que “las aproximaciones sucesivas obtenidas utilizando figuras rectilíneas circunscritas alrededor de un área o volumen dado y las obtenidas utilizando figuras rectilíneas inscritas convergen ambas al mismo último término”. Morris Kline, *El pensamiento matemático, op. cit.*, v.I, p. 513.

⁹¹ La premisa principal para la creación del cálculo diferencial fue la introducción de variables en las matemáticas.

⁹² Estos cálculos juntos forman la base del análisis matemático que tiene una importancia singular para las ciencias naturales y la técnica.

estrechamente relacionados: indefinida y definida. La integral indefinida de una función real dada sobre cierto intervalo se define como “el conjunto de todas las funciones primitivas en ese intervalo, es decir, de las funciones cuyas derivadas coinciden con la función dada”⁹³ y, la definida, sobre cuya complejidad epistemológica ya hablamos antes.

Los conceptos centrales del cálculo diferencial son *la derivada* y *la diferencial*⁹⁴; los métodos ligados con éstas, proporcionan los medios idóneos para investigar las funciones localmente análogas a una función lineal o un polinomio⁹⁵.

La idea de *diferencial* en Leibniz fue producto de su observación de la naturaleza, en cuyos pliegues infinitos previó “la existencia de distintos órdenes de infinitud y de diversos grados de diferenciabilidad”⁹⁶.

Las virtudes de las diferenciales han permitido identificarlas con las propias “ideas” y al cálculo diferencial con el pensamiento puro. La universalidad de la dialéctica parece responder a una *mathesis universalis*, como subraya G. Deleuze:

Si la Idea es la diferencial del pensamiento, hay un cálculo diferencial correspondiente a cada Idea, un alfabeto de lo que significa pensar. El cálculo diferencial [es] el álgebra del pensamiento puro, la ironía superior de los problemas mismos.⁹⁷

⁹³ La integración aparece como la operación inversa a la diferenciación. *Enciclopedia de las Matemáticas, op. cit., v.1, p. 611.*

⁹⁴ El concepto de *diferencial* ha sido muy estudiado por autores como Kristeva, Deleuze, etc.

⁹⁵ Un polinomio es una expresión que se construye por una o más variables, usando solamente las operaciones de adición, sustracción, multiplicación y exponentes numéricos positivos.

⁹⁶ Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito historia del infinito, op. cit., p. 132.*

⁹⁷ Identifica Gilles Deleuze este cálculo como “el único” que está situado “más allá del bien y del mal”. Y en el cual estaría todo el carácter aventurero de las Ideas “que quedan por describir”. (*Vid. Diferencia y Repetición, Júcar Universidad, Madrid, 1988, p. 299.*)

III. EL LÍMITE DEL LOGOS.

1. LA DIFERENCIACIÓN Y LA INTEGRACIÓN. EL LOGOS Y EL RITUAL SACRIFICIAL.

Y nos hicimos hálito, sólo soplo de voz.
J.Á.Valente.

Los cálculos diferencial e integral traducen los problemas universales de disgregación y reintegración. Estas ideas han sido estudiadas, también, por J. Á. Valente desde el plano poético en su carácter de acción sacrificial, cuyo proceso ritual en las palabras comporta la diseminación, desmembración y reunión en el poema⁹⁸, de tal modo que acerca de la “palabra escindida” se pregunta: “¿No sería, o es, el poema una forma especular del sacrificio, una reproducción del proceso o del ciclo cósmico que se constituye por el paso de lo uno a lo múltiple y el retorno de lo múltiple a la sola unidad?”⁹⁹. Observemos uno de sus poemas:

*COMO PAN VINO LA PALABRA,
como fragmento de crujiente pan
fue dada,
igual que pan que alimentase el cuerpo
de materia celeste.
Vino, compartimos su íntima sustancia
en la cena final del sacrificio.*

⁹⁸ Vid. José Ángel, Valente, *La Experiencia Abisal*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, pp. 23-24.

⁹⁹ Reitera Valente que: “Lo esencial del sacrificio es dividir y reunir; reproducir las dos fases complementarias de desintegración e integración del ciclo cósmico”. *Ibid.*

Y nos hicimos hálito, sólo soplo de voz.

Palabra, cuerpo, espíritu.

El don había sido consumado.¹⁰⁰

Contrastemos las correlaciones de sus campos semánticos:

SEMA LEXIA	FRAG- MENTO	ESPERA	CONSU- MACIÓN	UNIFICACIÓN TRASCEN- DENCIA	LOGOS MEMORIA
PAN	+	+	+	+	+
PALABRA	+	+	+	+	+
ALIMENTO	+	+	+	+	+
VINO	+/-	+	+	+	+
CUERPO	+	+	+	+	+
ESPÍRITU	+	+	+	+	+
CELESTE	+	+	+	+	+
SUSTANCIA	+	+	+	+	+
HÁLITO	-	+	+	+	+
VOZ	+/-	+	+	+	+
DON	-	+	+	+	+

El conjunto de estos semas forman el archisemema del *sacrificio*. La formación del concepto de *sacrificio* corresponde al cuerpo o a la palabra *infinivertida*, por cuanto se vierte con cierto sentido litúrgico como vino que se ofrenda y se invierte en la memoria milenaria del logos, se interioriza, se hace voz. Para hacerse hálito universal, la palabra y el cantor, tras una larga espera se consumen. El espíritu se reunifica y alcanza el *límite* de la transparencia.

¹⁰⁰ Valente, José Ángel, “(Memoria)”, *Poemas, op. cit.*, p. 296.

En consonancia con esta experiencia de los límites *Novalis* anticipa en su obra la cuestión de la diferenciación y reintegración del espíritu y se pregunta si no sería la Filología – la cual también abarca el arte - la elegida para desarrollar una urgente teoría de la integración:

... ¿Es acaso el arte una diferenciación (e integración) del espíritu? Filología (arqueología) en su sentido más extenso, como ciencia de la historia del arte, etc. - ¿Quizás la teoría de la integración? Una obra de arte es un elemento del espíritu.¹⁰¹

Encuentra también en la teoría matemática de la *combinatoria* el principio de la integridad con lo desconocido.¹⁰²

Posteriormente, Paul Valéry reflexiona intensamente sobre las posibilidades estructurales de la configuración del texto poético como la práctica de un cálculo¹⁰³. Por su parte, Hans-Georg Gadamer destaca en la configuración poética, su misteriosa imposición, y reitera que es esa configuración lo que le otorga a un texto su sentido “elevado”¹⁰⁴. La “pura idealidad de la configuración” sólo es audible por el “oído interno”, en la plena *unidad* de la “referencia de sentido y la forma del sonido”¹⁰⁵. Gadamer explora la metáfora textil en tanto entrelazamiento de hilos en

¹⁰¹ Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia, op. cit.*, p. 358.

¹⁰² *Ibid.*, p. 106

¹⁰³ Se podría decir que en todas sus obras hace alguna observación a este respecto.

¹⁰⁴ Tal elevación del texto con configuración literaria hace que su “interpretación” lo sea en un sentido eminente. La tesis de Gadamer es, “que la interpretación está esencial e inseparablemente unida al texto poético precisamente porque el texto poético nunca puede ser agotado transformándolo en conceptos. Nadie puede leer una poesía sin que en su comprensión penetre siempre algo más, y esto implica interpretar. Leer es interpretar, y la interpretación no es otra cosa que la ejecución articulada de la lectura”. Gadamer, Hans-Georg, *Arte y verdad de la palabra*, Editorial Paidós, Barcelona, 1998, p. 100.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 102

un tejido que, por sí mismo, se delimita, al mantenerse unido sin dejar que los hilos se salgan de su lugar:

[...] el texto poético es texto en el sentido de que sus elementos convergen en una palabra unificada y en una sucesión armoniosa de sonidos. Esta unidad constituye no sólo la unidad del sentido del discurso, sino también, con el mismo impulso, la de una configuración de sonidos.¹⁰⁶

Valéry se refiere al cálculo de esta configuración cuando escribe sobre el carácter constructivo del lenguaje y la complejidad que acompaña a la palabra poética en cuanto conjunto, la cual no se reduce a un solo aspecto de las cosas, ni a su uso particular, y se prolonga en infinitos laberintos, por lo cual se debe proceder con un profundo cálculo:

Así que hay que ajustar esas palabras complejas como bloques irregulares, especulando con las oportunidades y sorpresas que las disposiciones de este tipo nos reservan, y dar el nombre de poetas a aquellos a quienes la fortuna favorece en tal trabajo.¹⁰⁷

Estas dificultades con las palabras son las que le permiten al poeta conquistar las ideas. La oposición de la lengua es determinante del sentido y del razonamiento según P. Valéry: “Poeta es quien llega a las

¹⁰⁶ Esta unificación y aislamiento le confieren un sentido elevado: “Un texto poético no es como un pasaje en el curso de un discurso, sino que es un todo que se sale de la corriente de las palabras que van pasando. Incluso la metáfora más llana y realista que se encuentra en una configuración literaria es, en este sentido, lenguaje «elevado»”. *Ibíd.*, p. 101

¹⁰⁷ Valéry, Paul, *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*, Visor, Madrid, 2000, p. 49.

ideas a través de la dificultad propia de su arte -y no lo es aquel en el que por ella están ausentes”¹⁰⁸.

La esencia de la creación poética está constituida por la “interdependencia de pensamiento y escritura”¹⁰⁹, por la “vacilación retenida entre sonido y sentido”¹¹⁰. Y esto lo podemos observar en el poema anterior con la vacilación en el *límite* entre lo sonoro y conceptual de la “venida” y el “vino” de la palabra:

*COMO PAN VINO LA PALABRA, /como fragmento de
crujiente pan /fue dada,.../ Vino, compartimos su íntima
sustancia/ en la cena final del sacrificio.*

La poética de Valéry coincide con la idea de *integración* de Leibniz, la cual es vista como “síntesis compendiadora de una infinita multiplicidad”¹¹¹ que se corresponde con la infinita productividad interna de la mónada. En efecto, el poema opera como la mónada descrita por Leibniz:

La productividad interna y la infinita fecundidad de la mónada eran el correlativo real de la potencia puramente ideal de la ficción geométrica; la infinidad de los predicados de la sustancia semejaba a la de los términos de una serie convergente....¹¹²

¹⁰⁸ Valéry citado en Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I. Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*. Visor, Madrid, 1992, p. 268.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 268.

¹¹⁰ Valéry, Paul, *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, 1998, p. 103.

¹¹¹ Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito historia del infinito*, op. .cit., p. 138

¹¹² *Ibíd.*

Asimismo, la forma integrada del poema puede ser vista desde la perspectiva geométrica formulada por Leibniz, es decir, *expectrovertidamente*:

La característica de la forma, de la figura geométrica, era el ser una unidad vista en la perspectiva de una serie infinita de términos componentes. El proceso de integración podía ser considerado, pues, como la transición ideal a un cumplimiento efectivo de la forma, realizada no como *límite*, sino como síntesis compendiadora de una infinita multiplicidad y, en definitiva, como infinito actual. Todas las formas de la naturaleza eran resultado visible de un mecanismo análogo.¹¹³

2. EL “ÁLGEBRA” UNIVERSAL DEL FUEGO. LA POTENCIALIDAD DE LOS LÍMITES Y LA FORMACIÓN DEL CONCEPTO DE CONVERGENCIA.

El *cálculo diferencial* comprende el cálculo clásico en el que se consideran las funciones de una o varias variables reales, aunque en la interpretación moderna también puede tratarse de cálculo diferencial en espacios abstractos. El cálculo diferencial se basa en los conceptos de número real, función, *límite* y *continuidad*, considerados como “los conceptos más importantes de las matemáticas”.¹¹⁴

Con el cálculo diferencial se profundiza en los conceptos de relación, serie, variación, diferenciación, *límite*, convergencia,

¹¹³ *Ibíd.*

¹¹⁴ Estos conceptos han sido “formados y dotados del contenido actual durante el desarrollo del análisis matemático y el trabajo llevado a cabo con miras a su fundamentación”. *Enciclopedia de las Matemáticas, op. cit., v.1, p. 550.*

potencialidad y *continuo*; el *límite* aparece como potencia del *continuo* y la *relación diferencial* como el elemento puro de la potencialidad. En los grados de variación encuentran su *límite* las relaciones diferenciales. Las vecindades de cada grado son el *límite* de series que se prolongan unas en otras. En síntesis “el *límite* queda definido por la convergencia”.¹¹⁵

La riqueza filosófica de los conceptos del *cálculo diferencial* nos sirve como marco metafórico para pensar en la problemática de los *límites* en el campo poético. En consecuencia – *con el paisaje de fondo del cálculo diferencial* - vamos a observar las convergencias sonoras y semánticas de los *límites*, tal como el propio poema las dice:

*El recuerdo incendiado
arde como el amor.*

*Venid, oh dioses, con el sacro fuego
cubrid de mantos rojos la alta pira
donde mi cuerpo está.*

Arde lo que ha ardido.

*No se consume la encendida llama
porque nadar aún sabe el agua fría.*

¹¹⁵ Vid. los análisis que efectúa Gilles Deleuze sobre el Cálculo Diferencial (*Diferencia y Repetición, op. cit., p. 105*).

Palpita el cielo.

Y lentamente

entro en el seno inmenso

de ti, la nada.

Cuerpo sólo

*solar.*¹¹⁶

Escuchamos entre los *límites* sonoros del poema las siguientes series, las cuales guardan una potencia sonora: *Arde / ardido, cielo/ seno, nadar/ nada, sólo/ solar*. Estas series guardan una potencia sonora.

A continuación vamos a investigar la relación entre la potencia sonora y la conceptual, así como las implicaciones de la convergencia o transparencia de los *límites*. Para esto examinaremos la formación de conceptos a partir de los semas de las lexías que connotan *límites*, horizontes o umbrales.

Lexía *fuego*. Semas: memoria, ardiente, amor, sacro, pira, rojo, residuo, agua, convergencia, llama, solar, raíz, halo, inconsumible, interminable, continuidad.

Lexía *cielo*. Semas: palpita, ardiente, horizonte, interminable, continuo.

¹¹⁶ Valente, José Ángel, "(El fuego)", *Fragmentos de un libro futuro*, Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 92.

Lexía *nada*. Semas: potencia, inmensidad, concavidad, convergencia, continuidad.

Lexía *cuerpo*. Semas: soledad, solar, amor, recuerdo, transparencia.

Tenemos el siguiente cuadro del poema con la intersección de los semas comunes a las lexías (*límites*) del *fuego*, *cielo*, *nada* y *cuerpo*:

SEMÁS \ LEXÍAS	FUEGO	CIELO	NADA	CUERPO
RAÍZ	+	+	+	+
MEMORIA	+	+	+	+
CENTRO	+	+	+	+
COMBUSTIÓN	+	+	+	+
POTENCIA	+	+	+	+
CONTINUO	+	+	+	+
FORMA	+/-	+/-	-	+/-
TRANSPARENCIA	+	+	+	+

El conjunto de estos semas forman, a través del semema, el archisemema de la *convergencia*. La formación del concepto de *convergencia* corresponde al deslinde de la transparencia entre los cinco horizontes del poema: *fuego*, *agua*, *cielo*, *nada* y *cuerpo*. El concepto de *convergencia* está simbolizado por el *fuego*, que en la poética de

Valente corresponde a “la última forma de las formas”¹¹⁷ que sube disolviendo el mundo y baja como “invertida raíz”; el fuego es uno y múltiple, cambiante y permanente, símbolo de la palabra *inicial*, del *Logos*. Ocurre algo sorprendente en el poema: *crea el álgebra universal del fuego o de la palabra inicial* que podemos representar por una simple tríada:

$$\mathcal{F} = r^p \leftrightarrow c \leftrightarrow m$$

En donde r^p representa la potencia de la raíz o de los restos, c el centro, la convergencia o la ceniza y m la memoria, matriz o materia. Y si escuchamos en profundo silencio tenemos el murmullo de los sonidos ígneos e inauditos de la r , la c y la m .

El lenguaje opera sobre el lenguaje, *algebraicamente*; toma signos de la ausencia de signos, prende *otros fuegos*. De estos *otros fuegos* fuera del mundo y de sus relaciones crea imágenes precisas. El espíritu simbólico del álgebra nos permite distinguir de qué están hechos los hilos del *fuego*. La palabra poética delimita cada significación desconocida tratándola como conocida¹¹⁸. Su autonomía implica una geometría oblicua, un nombrar indirecto. El poema teje los nombres *infinivertidamente*, desde el revés y la ironía. Merleau-Ponty anota a este

¹¹⁷ Valente, José Ángel, *El fulgor: antología poética (1953-2000)*, selección y prólogo de Andrés Sánchez Robayna, Ed. amp., Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001, p. 220.

¹¹⁸ Para entender la analogía entre lenguaje poético y álgebra, *vid.* Merleau Ponty, Maurice, *Elogio de la filosofía seguido de El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2006, p. 51.

respecto: “el lenguaje significa cuando en vez de copiar el pensamiento se deja deshacer y rehacer por él”.¹¹⁹

La idea de convergencia, que venimos analizando, presenta una estructura afín al arquetipo del *fuego*. En la idea de convergencia y en el al arquetipo del *fuego* encontramos las estructuras *límite* de la poética de Valente que llamaremos de *infiniversión* y *expectroversión*. La estructura de *infiniversión* sigue el movimiento de la génesis del poema con un ritmo que crece hacia adentro, hacia abajo y hacia atrás. Este ritmo *infinivertido* apunta hacia lo *informe*, vuelve al silencio, a la *raíz* del canto: “...La raíz de temblor llena tu boca, / tiembla, se vierte en ti/ y canta germinal en tu garganta”.¹²⁰

La estructura de *expectroversión* sigue el ritmo espectral de los intersticios del poema, la trama de sus múltiples horizontes: “... Y todo lo que existe en esta hora/ de absoluto fulgor/ se abrasa, arde/ contigo, cuerpo, / en la incendiada boca de la noche”.¹²¹

La estructura *expectrovertida* alude a la *extensión* del vuelo, del florecer o del alba, extensiones que arrastran sombras como los pantanos arrastran fuego. Se trata de una estructura *mixta* que conjuga la diferenciación e integración. La diferenciación la podemos figurar en el poema como los hilos del aire que se desatan. Y la integración la podemos auscultar sobre el cuerpo de aquél cuando el sonido *desatado* se *envuelve* en oros y sombras.

¹¹⁹ Y agrega “Lleva en sí su sentido como la huella de un paso significa el movimiento y el esfuerzo de un cuerpo”, *Ibíd.*, p. 51.

¹²⁰ Valente, José Ángel, “Temblor”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 94.

¹²¹ Valente, José Ángel, “XXXVI”, *El fulgor: antología poética (1953-2000), op. cit.*, p. 283.

En un nivel más alto de relaciones lógicas, en que se relacionan propiedades de propiedades, podemos conjeturar que la *infiniversión* y *expectroversión* estructuran los movimientos de *variación* y *convergencia* del poema.

El movimiento de *convergencia* que más se repite en los poemas suele acontecer como una variación de la tríada luz-cuerpo-pájaro: “*mientras te vas haciendo/ de sola transparencia, / de sola luz, / de tu sola materia, cuerpo/ bebido por el pájaro*”.¹²²

Las estructuras o ritmos de *infiniversión* y *expectroversión* del poema nos llevan a deducir que estamos ante una convergencia de doble sentido, interna y externa (o fronteriza). En la convergencia interna las palabras se aproximan *infinivertidamente* hacia su origen o fuente, transformándose. Las palabras se vuelven lejanas, abisales, huecas, inalcanzables, *trans-idas*.

En la convergencia *externa*, las palabras son *expectrovertidas*, invadidas por la sombra. Transvasan lo desconocido y se hacen irreconocibles, vastas, universales. Las series sonoras y/o semánticas de las palabras, ensombrecidas por su coexistencia, proyectan sus variaciones y potencialidades. Se produce el *deslinde de la transparencia*, los *bordes* de las palabras arden y están ardidos: *sólo/ solar*, como en los cuadros de Turner, en los que no sabemos donde comienza o termina cada color:

¹²² *Ibíd.*, “XXXV”, p. 283.



123

Como los colores del agua-fuego-cielo, las series sonoras y/o semánticas de las palabras convergen ensombrecidas y transparentes por su coexistencia.

Este cuadro lo podríamos llamar “variaciones del fuego”.

Podríamos decir que, en el cuadro, el *límite* de la transparencia queda definido por la convergencia del fuego, el agua, el cielo y la nada, como sucede en el poema citado, el cual agrega a dicha convergencia el horizonte del cuerpo. Tenemos entonces las relaciones diferenciales entre el fuego y el cielo, entre el cielo y la nada, entre el fuego, el cielo, el cuerpo y la nada, etc., Estas relaciones encuentran su *límite* en los grados de *variación*; y cada grado es el *límite* de series que se prolongan analíticamente unas en otras: incendio, memoria, ardiente, arde, residuo, raíz, solo, solar, etc.

La relación diferencial en el poema tiene una virtud de potencialidad o *expectroversión* por la cual los *límites* comunican la

¹²³ Cuadro de Turner.

potencia del *continuo*. Podemos decir que el *continuo* aparece como secreción del arquetipo del *fuego*, el cual subsume cualquier fuego en una sola masa continua susceptible de incremento. Todas las ideas inmersas - memoria, raíz, residuo, nada, solar, etc.-, son complejos *expectrovertidos* de coexistencia. Todas ellas están sensiblemente matizadas; sus tonos y subtonos coexisten *expectrovertidamente*, sobre los bordes, bajo fulgores y penumbras. Determinadas zonas de sombra, determinadas oscuridades se corresponden con su distinción. Las ideas se forman y se diluyen de acuerdo con el contexto de su síntesis fluyente. Las ideas conjugan potencialidades y comprenden fluctuaciones, variaciones, subvariaciones, *infiniversiones* y *expectroversiones*.

Siguiendo la lógica de relaciones de Peirce¹²⁴ podemos decir que cada término sólo existe aquí en su relación con los otros. En las síntesis recíprocas se plantea la Idea como sistema de vínculos ideales, es decir, de las relaciones diferenciales, y según Deleuze, “como fuente de producción de los objetos reales”.¹²⁵

Un signo prolonga la sombra de otro signo: *No se consume la encendida llama /porque nadar aún sabe el agua fría*. La coexistencia de los signos lleva a la *expectroversión*, a lo indecible, a las variaciones y a la génesis de los umbrales. La marca de diferenciación en el continuo nos permite reconocer matices y pensar en la materia como un último

¹²⁴ Sobre la lógica de relaciones de Peirce trataremos en próximos capítulos.

¹²⁵ Y agrega que “tal es la materia de la Idea en el elemento pensado de la cualitabilidad en que se baña”. Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición, op. ct., p. 287*.

matiz de la duración¹²⁶: *Palpita el cielo. /Y lentamente /entro en el seno inmenso/de ti, la nada. /Cuerpo sólo/solar.* En estos versos aparece el espesor de la materia del canto como fuera del tiempo.

La idea de “diferenciación” que se adopta como metáfora del cálculo diferencial se puede ampliar, como hemos visto, a los conceptos de matización, singularidad, coexistencia, multiplicidad, estructuralidad¹²⁷ y virtualidad¹²⁸, entre otros.

El poema se presenta como una multiplicidad de coexistencias de elementos virtuales que combinan una estructura *infinivertida* con una *expectrovertida*. En la primera podemos prever la estructura de un fondo inmemorial, *trascendente*, que determina toda una virtualidad de coexistencias, que preexiste a los signos del texto poético. Y en la segunda estructura encontramos la red de lugares intermedios donde se da la determinación recíproca de los signos: un sistema de relaciones *expectrovertidas* a partir del cual los elementos simbólicos se determinan recíprocamente.

Las fronteras y umbrales de las estructuras de *infiniversión* y *expectroversión* relativas al arquetipo del *fuego* las podemos diagramar así:

¹²⁶ Vid. Deleuze, Gilles, *La isla desierta y otros textos*. Textos y entrevistas (1953-1974), Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 53.

¹²⁷ Para Deleuze el origen del estructuralismo debe buscarse en el cálculo diferencial: “El origen matemático del estructuralismo ha de buscarse más bien en el cálculo diferencial, y más concretamente en la interpretación que de él hicieron Weierstrass y Russell, una interpretación ordinal, que libera definitivamente al cálculo de toda referencia a lo infinitamente pequeño y que lo integra en una pura lógica de relaciones”. Deleuze, Gilles, *La isla desierta*, op. cit., p. 230.

¹²⁸ Deleuze vincula la diferenciación a lo virtual: “La diferenciación es una acción, una realización. Lo que se diferencia es desde el principio lo que difiere de sí mismo, es decir lo virtual”. Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición*, op. ct., p. 59



En este diagrama, de los *límites* del poema citado, observamos la combinación de las series del *fuego*, la génesis de los umbrales, los halos de la transparencia y la *convergencia* de las sombras.

ESTRUCTURAS DE INFINIVERSIÓN Y EXPECTROVERSIÓN DEL ARQUETIPO DEL FUEGO.

3. EL CÁLCULO, LA INTEGRACIÓN, EL LOGOS Y LOS ARQUETIPOS DEL ÁRBOL Y LA CRUZ.

Árbol axial, eje de la extensión y de la altura,
la cruz es el símbolo unificador
de la materia viva del mundo.
J. Á. Valente.

En adelante, la metáfora del *cálculo integral*¹²⁹ nos servirá, en la Tesis, como preludio para profundizar en las operaciones del arquetipo del *fuego* bajo tres dimensiones: la lógica, en cuanto idea de lo múltiple y de lo uno; la poética en cuanto palabra inicial o *Logos*, y la simbólica (en fusión con la poética) en cuanto símbolo axial que forma una constelación semántica con el árbol, la cruz, el centro y el rayo.

El *cálculo integral* determina a partir de la *diferencial* las funciones de una o varias variables reales. Los desarrollos de este cálculo son argumentados rigurosamente con *el paso límite*.

El cálculo integral está estrechamente relacionado con el diferencial y constituye con él la base del análisis matemático. Como vimos en la introducción de este capítulo, a finales del s. XVII, Newton y Leibniz estudiaron la conexión entre las operaciones de diferenciación e integración. Leibniz utilizó el cálculo en el problema de la tangente a una curva en un punto, como *límite* de aproximaciones sucesivas, dando un carácter filosófico a su discurso.

¹²⁹ Novalis ya había establecido que la integración era mucho más difícil que la diferenciación: “La ciencia que pone ambos extremos en contacto y que los unifica - que pasa de lo colectivo a lo particular y viceversa y que enseña igualmente a concluir en lo que concierne a lo exterior y lo interior, es la ciencia unificadora - la ciencia superior. Si las primeras son las matemáticas cuantitativas, las segundas las matemáticas cualitativas que se manifiestan en un sistema universal”. Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia, op. cit.*, p. 93.

El infinitesimal de Leibniz nos permite pensar en el número como “infinito-punto”¹³⁰, el cual obedece a leyes de transición y de continuidad.

En el s. XIX, debido a la aparición del concepto de *límite*, el cálculo integral adquirió una forma lógica acabada en las obras de A. Cauchy, B. Riemann y otros. A finales del s.XIX la teoría y los métodos del Cálculo integral fueron perfeccionados.

El misterio poético del vuelo suspendido o del hilo de la verticalidad *infinivertida* corresponde al relámpago en que se reabsorbe la germinación. Esta *integración* está simbolizada en el árbol de la vida:

El árbol pertenecía por la copa a lo sutil, al aire y a los pájaros. Por el tronco, a la germinación y a todo lo que une lo celeste con los dioses del fondo. Por la raíz oscura, a las secretas aguas. La copa dibujaba un amplio semicírculo partido. Porque también el árbol era portador del fuego, herido por el rayo, el árbol. Como otras cosas mayores que nosotros, estaba el árbol no en la ciudad, sino en el mundo, más cierto que ella misma, que aún la circundaba. Árbol. Ciudad. El árbol en lo alto, sobre la lentitud de la subida. Nos llevaban a él, pensábamos, su propia suficiente soledad o su belleza. Soledad o belleza, santidad, forma que en la cercanía del dios reviste lo viviente. El árbol, nos dijeron, fue talado. El árbol, no de la ciudad, sino del mundo, más real, que entonces aún la circundaba. Quien visite el lugar acaso sepa que aquel árbol no podía morir; que en el lugar del árbol para siempre hay, igual al árbol, en la posición antigua del orante, un hombre, igual al árbol, con los pies en la tierra, pero menos visible, la cabeza y los brazos, con las manos abiertas, alzados hacia el cielo, copa, tronco, raíz, para

¹³⁰ Vid. Kristeva, Julia, *Semiótica 2*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1978, p. 119.

*que desde lo oscuro suba lo oscuro al verde, al rojo, y a su vez el fuego regrese de lo alto a la matriz, al centro imperdurables.*¹³¹

Contemplamos en el poema la integración transversal de los versos a través de la iteración de la preposición *Por*, así como la integración de los horizontes sonoros ligados simplemente por el sonido **p**: *Pertenecía, copa, pájaros, Por, copa, partido, Porque, portador, por, para, posición, pies, imperdurable*. El árbol aparece como *portador* de lo *imperdurable*.

El sonido **c** nos circunda: *cierto, circundaba, Ciudad* y los sonidos **l, s** y **t** nos llevan y elevan: *El árbol en lo alto, sobre la lentitud de la subida. Nos llevaban a él, pensábamos, su propia suficiente soledad o su belleza. Soledad o belleza, santidad... igual al árbol. Igual al árbol.*

El poema presenta un modelo de estructura *infinivertida* que corresponde a la geométrica de un doble triángulo invertido. Un triángulo superior que se expande hacia el cielo se une por su vértice inferior a su doble invertido que a su vez se expande hacia el fondo. Los dos triángulos están unidos en el centro del poema por la palabra *talado*, en cuyas *lindes* varían los sonidos. *Talado* está en el extremo de lo agudo, en el silencio. Atravesamos el espacio silenciosamente hasta sentir la vibración muda.

¹³¹ Valente, José Ángel, "Elegía, el árbol", *Obra poética I, op. cit.*, p. 481.

Los sonidos del triángulo superior corresponden a la mitad alta del árbol que está integrada y abierta por la iteración del sonido de la **a**: *El árbol pertenecía por la copa a lo sutil, al aire y a los pájaros. Igual al árbol.*

Los sonidos del triángulo inferior e invertido corresponden a la mitad enterrada y fogosa del árbol que está integrada por la iteración del sonido de la **o**: *los dioses del fondo. Porque también el árbol era portador del fuego, herido por el rayo, el árbol.*

Los sonidos formados en la *r a í z*, *infinivierten* los sentidos y sonidos colindantes originando la figura del orante: *con los pies en la tierra, pero menos visible, la cabeza y los brazos, con las manos abiertas, alzados hacia el cielo, copa, tronco, raíz, para que desde lo oscuro suba lo oscuro al verde, al rojo, y a su vez el fuego regrese de lo alto a la matriz.*

Vamos ahora a ordenar los campos semánticos del poema según las lexías de *árbol, hombre, ciudad y mundo.*

LEXÍAS SEMAS	ÁRBOL	HOMBRE	CIUDAD	MUNDO
VERTICALIDAD	+	+	-	+
HORIZONTALIDAD	+	+	+	+
CENTRO	+	+	+	+
SOLEDAD	+	+	+/-	+
SANTIDAD	+	+	+/-	+/-
CIELO	+	+	+/-	+
TIERRA	+	+	+/-	+
AGUA	+	+	+/-	+
FUEGO	+	+	+/-	+

El conjunto de la intersección de todos los semas configura el archisemema de la *integración*. La formación del concepto de *integración* por los semas de la verticalidad, horizontalidad, centro, soledad, santidad, cielo, tierra, agua y fuego, nos llevan a relacionarlo con el arquetipo de la *cruz* que, en su consideración radical, ha sido asimilado al símbolo del *límite*¹³². La *cruz* como el *árbol*, el *centro* y el *rayo* es un símbolo *axial* de la humanidad¹³³. La *cruz*, el *árbol*, el *centro* y el *rayo* por ser símbolos son, en los estudios de René Guénon, pruebas superiores, formas

¹³² El gnosticismo valentiano concebía el *límite* como *stauros*, cruz. Cristo, el salvador se *vaciaba* al descender y al extenderse sobre ese *límite* o travesaño de la cruz cósmica. Eugenio Trías, específica cómo “el salvador gnóstico, el Cristo eón, desciende a ese *límite* (del mundo), emitido con el fin de consolidar y fijar a la Sabiduría extraviada” (Vid. *Diccionario del espíritu*, Planeta, Barcelona, 1996, pp. 101- 107). Además, para un estudio profundo del mito y símbolo de la cruz vid. Hani, Jean, *Mitos, ritos y símbolos: los caminos hacia lo invisible*. Editor: José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1999.

¹³³ Vid. los estudios del simbolismo axial en Guénon, René, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Paidós, Barcelona, 1995 y *El simbolismo de la Cruz*, Olañeta, Barcelona, 2003. Para el indio de América como para el europeo, la cruz romana es “el símbolo del árbol de la vida, representado a veces bajo su simple forma geométrica, a veces con extremidades ramificadas o foliáceas”. *Diccionario de los símbolos*. Bajo la dirección de JEAN CHEVALIER con la colaboración de ALAIN GHEERBRANT, Herder, Barcelona, 1999, p. 370.

indirectas de traducción de la realidad última. Representan sensiblemente una idea; no expresan, sugieren, sirven de medios de meditación, de elevación. Su carácter polisémico posibilita su interpretación en diversos órdenes o planos de la realidad, su universalidad:

Los diversos sentidos del símbolo no se excluyen, cada uno es válido en su orden y todos se completan y corroboran, integrándose en la armonía de la síntesis total ¹³⁴

De tal modo el símbolo del árbol puede ser considerado como símbolo de la vida en perpetua evolución. El árbol pone en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo, por sus raíces perdidas en las profundidades; la superficie de la tierra, por su tronco y sus primeras ramas; las alturas, por sus ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo. Conecta los animales que se arrastran y que vuelan, el mundo ctónico y el mundo uránico. Reúne todos los elementos: “el agua circula con su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, el fuego surge de su frotamiento”¹³⁵. El árbol asciende hacia el cielo y evoca todo el simbolismo de la verticalidad, la santidad y lo axial que lo vinculan con la cruz.

Ahora bien, de acuerdo a los estudios de René Guénon, las dimensiones de la cruz simbolizan el desarrollo de las posibilidades del Hombre Universal¹³⁶. El individuo solamente es un estado particular,

¹³⁴ Advierte Guénon que la pluralidad de sentidos incluida en cada símbolo se basa en “la ley de correspondencia (analogía): una imagen sirve para representar realidades de diversos órdenes o niveles, desde las verdades metafísicas hasta las que son como “causas segundas” con respecto a aquéllas”. Guénon, René, *Símbolos*, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁵ *Diccionario de los Símbolos*, *op. cit.*, p. 118.

¹³⁶ *Vid.* Guénon, René, *El simbolismo de la Cruz*, *op. cit.*, pp. 8-20.

transitorio de la manifestación del ser. Este ser es el Sí mismo, el Principio Trascendente.

El Sí Mismo u Hombre Universal es considerado por todas las tradiciones como formado por la síntesis de todos los reinos de la Naturaleza, tal como lo leíamos en el poema de la *elegía del árbol*.

El signo de la cruz proviene de tiempos inmemoriales y con él la mayoría de las doctrinas tradicionales simbolizan la realización del Hombre Universal que representa la manera como se llega a esta construcción por la comunión perfecta de la totalidad de los estados del Ser en expansión integral en dos sentidos: el de la amplitud y el de la exaltación. O sea: el horizontal, en un nivel o grado de existencia determinada, y el vertical, es decir en la superposición jerárquica de la indefinición de grados: individuales y supra individuales, universales manifiestos y no manifiestos.

La comunión perfecta de los estados del Ser se da en el centro de una cruz tridimensional representada por el número siete, punto del que se despliegan las seis direcciones del espacio y que es llamado El Palacio Interior donde se manifiesta la Presencia Divina. A este punto se le llama también la voz que emana del pensamiento, El Verbo. Es Dios haciéndose centro del mundo por su Verbo.

El Centro es, ante todo, el origen, el punto de partida de todas las cosas y la única imagen que pueda darse de La Unidad Primordial. Nuestro poema describe precisamente la transformación del árbol en hombre santo o cruz:

Quien visite el lugar acaso sepa que aquel árbol no podía morir; que en el lugar del árbol para siempre hay, igual al árbol, en la posición antigua del orante, un hombre, igual al árbol, con los pies en la tierra, pero menos visible, la cabeza y los brazos, con las manos abiertas, alzados hacia el cielo, copa, tronco, raíz, para que desde lo oscuro suba lo oscuro al verde, al rojo, y a su vez el fuego regrese de lo alto a la matriz, al centro imperdurables.¹³⁷

Esta integración universal se puede diagramar del siguiente modo:



La *cruz*, *el árbol* y *el centro* son estructuras unificadas y unificantes donde se da “la respiración total de la materia”. Símbolos axiales que sirven de medios de meditación y elevación.

SÍMBOLOS AXIALES EN EL POEMA.

¹³⁷ Valente, José Ángel, “Elegía, el árbol”, *Obra poética I*, op. cit., p. 481.

Los tipos de integración creadora que descubrimos en el poema nos revelan el carácter sintético del lenguaje cuando alcanza la perfección en la penetración recíproca de la forma sonora con las leyes internas de éste, cuando crea, hilando en los continuos, según Humboldt, “actos simultáneos del espíritu”:

La producción de lenguaje es, desde sus elementos primeros, un procedimiento sintético en el sentido más auténtico de la palabra, esto es, una síntesis que crea algo que no estaba en ninguno de sus elementos tomados en sí mismos¹³⁸.

La estructura de la forma sonora se ajusta plenamente a la necesidad del pensamiento; éste equilibra el ritmo y la eufonía. Los sonidos reciben su espíritu de las ideas y devuelven a ellas un principio de vida, fantasía, sensibilidad y claridad.

De este modo la elegía al árbol trae todo el sonido subterráneo del fuego que renace, se arrastra y sube. Esta verticalidad está implícita en todos los poemas y corresponde a lo que J. A. Valente llama, en *Tres lecciones de tinieblas*, la integración del “eje vertical de las letras”, el cual permite leer las poesías como un *poema único*, ya que deja oír el volver del comienzo, la proximidad de la germinación y la vida¹³⁹.

La integración vertical de las letras permite leer “todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de la materia del mundo”¹⁴⁰. Este eje vertical actúa sobre el horizontal de la historia, del llanto y permite el

¹³⁸ Humboldt, Wilhelm Von, *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, Traducción y prólogo de Ana Agud, Edición: [1ª ed.], Anthropos, Barcelona, Madrid : Ministerio de Educación y Ciencia, 1990, p. 126.

¹³⁹ Vid. Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 74.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 74.

resurgimiento de las obras. Y este renacimiento en diferentes épocas y de distintos modos, a partir de sus cenizas, implica una compleja e infinita *calculabilidad*, sobre la cual ha reflexionado P. Valéry. La “infinitud de razonamientos” de este cálculo concede varios tiempos y varias vías a las obras, resiste los eclipses, calcula la duración y vuelta de la escritura por una “aplicación de fuerzas”.¹⁴¹

La calculabilidad está relacionada asimismo con la *forma*. La intensidad de la poesía está en su *forma*, en la “acción y sensación de la Voz”, en la peculiaridad de su música. La propiedad más “admirable” de la poesía, según Valéry, es “hacerse reproducir en su *forma*”. Dice a este respecto: “el poema no muere por haber vivido: está hecho expresamente para renacer de sus cenizas y ser de nuevo indefinidamente lo que acaba de ser”.¹⁴²

La poesía nos induce a reconstituirla idénticamente. En la *forma* se calcula un sentido anteriormente continuo: “El péndulo viviente que ha descendido del sonido hacia el sentido tiende a ascender hacia su punto de partida sensible”¹⁴³. De este modo, el sentido propuesto no encuentra

¹⁴¹ Dice Valéry que la duración de las obras es discontinua porque está relacionada con su utilidad: “son cosas profundamente diferentes tener ‘genio’ y hacer una obra viable, todos los arrebatos del mundo no dan más que elementos discretos. Sin un cálculo suficientemente justo, la obra no vale -no funciona. Un poema excelente supone una infinitud de razonamientos exactos. Cuestión no tanto de fuerzas como de aplicación de fuerzas”. Valéry, P. citado en Derrida, Jacques, *Márgenes de la Filosofía*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989, p. 319.

¹⁴² Valéry, Paul, *Teoría poética y estética*, *op. cit.*, p. 93.

¹⁴³ Es importante recordar la imagen que hace Valéry del “péndulo viviente” que oscila entre el sentido y el sonido: “Piensen en un péndulo que oscila entre dos puntos simétricos. Supongan que uno de esos puntos extremos representa la forma, los caracteres sensibles del lenguaje, el sonido, el ritmo, los acentos, el timbre, el movimiento; en una palabra, la Voz en acción. Asocien por otra parte, al otro punto, al punto conjugado del primero, todos los valores significativos, las imágenes, las ideas, las excitaciones del sentimiento y de la memoria, las impulsiones virtuales y las formaciones de comprensión; en una palabra, todo aquello que constituye el *fondo*, el sentido del discurso”. *Ibid.*, pp. 93-94. Se observa entonces que el significado que se da a conocer en los

salida a otra expresión que no sea la misma música que le ha dado origen.

4. LA INTEGRACIÓN Y EL LÍMITE DEL LOGOS. VALENTE Y LOS MELANESIOS.

Valéry relaciona el cálculo con el *Logos*; aquél tiene un parentesco oscuro, su “claridad está llena de misterio”¹⁴⁴. Según este autor, en Mallarmé la poesía aparece como un “cálculo en formación” y el destino de la palabra poética está en llegar a ser “*Logos*” en el *límite* del silencio¹⁴⁵. Ya antes, en Victor Hugo, la palabra poética estaba asociada con el infinito, era el “*Logos* de Dios”¹⁴⁶, nacida en la oscuridad; era un ser viviente.

Y llegamos, de pronto, hasta la meditación que hace Valente sobre la transustanciación del *Logos* en “Sobre la operación de las palabras sustanciales”¹⁴⁷, que abre con un hermoso prelude sobre el término *no* en el mundo melanesio. Esa palabra, nos cuenta, constituye una palabra total que engloba “la locución, la acción y el decurso del pensar”¹⁴⁸. Es

versos no destruye la forma musical que le ha sido comunicada, sino que pide otra vez esa forma, “El péndulo viviente que ha descendido del sonido del sonido hacia el sentido tiende a ascender hacia su punto de partida sensible, como si el sentido mismo que se le propone a su espíritu no encontrara otra salida, otra expresión, otra respuesta que esa música misma que le ha dado origen”. *Ibíd.*, pp. 93-94.

¹⁴⁴ Valéry, Paul, *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*, Visor, Madrid, 2000, p. 49.

¹⁴⁵ En la experiencia fundamental de Mallarmé, se vislumbra esta tendencia al *Logos* que es al propio tiempo, según Hugo Friedrich, “impotencia” (*La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 147).

¹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 43.

¹⁴⁷ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de la Piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 2000, pp. 60-70.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 60.

palabra que se proyecta sobre la comunidad como encarnación, por eso el Jefe y la palabra son lo mismo.

En la poesía de Valente el *Logos* aparece como el *ciego legado*, como el *límite o memoria* al cual se aproxima de modo oscuro y secreto la palabra poética:

.....

*Con lenguaje secreto escribo,
pues quién podría darnos ya la clave
de cuanto hemos de decir.
Escribo sobre el hálito de un dios que aún no ha tomado
forma,
sobre una revelación no hecha,
sobre el ciego legado
que de generación en generación llevará nuestro nombre”.*¹⁴⁹

El poeta postula una antigua y sustanciada forma del saber. El *Logos* como verbo interno que siempre va con nosotros sobre todo en el silencio. La palabra que nos constituye y habla en nosotros¹⁵⁰. Soplo de voz que es palabra, cuerpo y espíritu. Somos palabra, *Logos*, hálito, pneuma; viento y espíritu, el don que viene de lo alto.

Para re-decir tras el *Logos* lo que es suyo, se necesita, dice Heidegger, de una transformación del habla que “no podemos ni forzar ni

¹⁴⁹ Valente, José Ángel, “Sobre el tiempo presente”. *El fulgor: antología poética (1953-2000)*, op. cit., p. 132.

¹⁵⁰ Vid. Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro*, op. cit., pp. 60-70.

inventar”¹⁵¹. La transformación concierne a nuestra *relación* con el habla, en cuanto su advenimiento apropiador se retiene en sí constituyéndose en la relación de todas las relaciones: “Esta relación está determinada por el destino; de sí y de qué modo el despliegue del habla - entendido como decir inaugural del advenimiento apropiador - nos re-tiene en éste”¹⁵².

Palabra para nosotros *trans-ida*, pre-aparecida, transustancial, *Logos* que abre lo concluso y hace que la forma reingrese eternamente en la formación, como la música de Bach. Soplo del Espíritu, palabra seminal anterior a la significación, grávida de todas las significaciones posibles¹⁵³. Posibilidad de la creación, ante-palabra, materia incorporada, transustanciación, lugar *mezclado* de misterio:

*COMO pan vino la palabra,
como fragmento de crujiente pan
fue dada,
igual que pan que alimentase el cuerpo
de materia celeste.*

*Vino, compartimos su íntima sustancia
en la cena final del sacrificio.*

¹⁵¹ La transformación no se produce por “la adquisición de palabras y series de palabras de nuevo cuño”. Heidegger, Martin, *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1990, p. 242.

¹⁵² El *Decir*, según Heidegger, “permanece siempre dentro del género de lo relacional”: “nuestro decir, en tanto que contestar, permanece siempre dentro del género de lo relacional. La Relación está aquí siempre pensada desde el advenimiento apropiador y no ya en forma de mera referencia (*Relation*). Nuestra relación con el habla se determina en virtud del modo como nosotros, en tanto que puestos en uso y necesitados, pertenecemos al advenimiento apropiador”. *Ibíd.*

¹⁵³ Encinta como aparece en la tradición hebrea. Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro*, *op. cit.*, p. 63.

.....¹⁵⁴

El *cerco indefinido* de esa palabra original nos lleva lentamente a penetrar en el nombre. En esa respiración oscura nos hacemos musicales, como lo contempla en un poema P. Celan:

*NINGÚN NOMBRE que nombre:
su homonimia
nos anuda bajo
la luminosa tienda
que ha de armarse cantando.*¹⁵⁵

El *Logos* está asociado con la palabra inicial, con la inocencia, con el alba, el árbol y el fuego¹⁵⁶, tanto en la poética de Valente como en la de otro poeta afín, Yves Bonnefoy:

....

*¿No somos acaso sino un árbol en llamas
En el tiempo que pasa sin conciencia de sí?*

¹⁵⁴ Valente, José Ángel, "(Memoria)", *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 72.

¹⁵⁵ Celan, Paul. *Obras Completas*, Editorial Trotta, Madrid, 1999, p. 309.

¹⁵⁶ Heráclito entiende el *Logos* como razón universal que todo lo penetra, razón interna, equilibrio o proporción; símbolo de la unidad de los contrarios y del cambio, alma del universo. El *arjé* para Heráclito sería el fuego. El fuego simboliza las principales características del mundo: el cambio y el enfrentamiento. El fuego es uno y cambiante a la vez, y se mantiene por la muerte de otras sustancias. Debajo del cambio y de la lucha hay un orden, una armonía: el *Logos*. El *Logos* es como una inteligencia cósmica, un fuego racional, es algo físico que muestra lo difícil que resultaba explicar las cosas sin rebasar la noción de lo material. El *Logos* es la representación inteligible del fuego inmanente al mundo, principio del cual toda realidad surge y al cual en último término, todo vuelve: 'Razón universal que domina el mundo y que .hace posible un orden, una justicia y un destino' ". Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía José Ferrater Mora*, Nueva ed. rev., aum. y act. por / Josep-Maria Terricabras; supervisión de Priscilla Cohn Ferrater Mora, [1ª ed. rev., aum. y act. en Ariel Referencia] Barcelona: Ariel, Barcelona, 1994, 4v., Contiene: t. I. (A-D) -- t. II. (E-J) -- t. III. (K-P) -- t. IV. (Q-Z), v.3, pp. 2203- 2204.

*Golpea a veces el rayo, contra unas hojas,
Y es la palabra brasa, que rebrota*

*En el recodo de dos ramas. Y arde ese árbol
Y acaso uno más. Pero hay otra luz
En el cielo. Y no se ha interrumpido
El ciclo indiferente de los astros.*

*El niño parecía deambular en la cima del árbol,
Incomprensible su cuerpo, envuelto
En fuego, en humareda, que la luz
Horadaba de pronto, en un golpe de remo.*

*Trepaba, se deslizaba apenas, se quedaba quieto,
Se alejaba entre las pirámides
Del país de la cima de los árboles, rojos
En los flancos que aún retienen el sol.*

....

*Dicen que la luz es como un niño
Que vacila o bien que nada quiere, o sueña o canta.
Si viene hasta nosotros es puro juego,
Rozando el suelo como por descuido. Así sería el alba.¹⁵⁷*

¹⁵⁷ Bonnefoy, Yves, "El milagro del fuego" citado en Chillida, Eduardo, *Chillida: Logos, espacio de la palabra, op. cit.*, pp. 80-81.

Límite, luz que viene desde la sombra, palabra del alba, del despertar, del pre-aparecer¹⁵⁸, rumor, vacilación de la inocencia, inminencia de lo que queda a punto de decir, re-comienzo de lo indistinto.

Cuando falta esa *palabra* surge una tragedia y la visión absoluta de lo divino se vuelve incomunicable. Este problema conlleva la incapacidad para poder sustanciar o encarnar la palabra musicalmente:

....

*Y también el incrédulo que entre ellas se demora,
Toma entre sus manos la leve copa de cristal,
Ineluctablemente la alza ante la imagen,
y reproduce ahí el milagro del fuego.*

*Y la deja después, infinita, y retorna el camino,
Comprendido el signo y la ausencia de sentido.
¿Qué hay en esta llama sino sombra,
Se pregunta, qué palabra en mi voz falta?*

....¹⁵⁹

Además del sentido metafísico y teológico¹⁶⁰, el vocablo *Logos* ha tenido con frecuencia un sentido lógico y epistemológico.

El término griego relacionado con el “*Logos*”; se traduce por «palabra», «expresión», «pensamiento», «concepto», «discurso», «habla», «verbo», «razón», «inteligencia», etc.¹⁶¹

¹⁵⁸ Según Valente el modo de la preaparición es el despertar: “*Límite*, frontera, filo, lugar de lo todavía indistinto, lugar del comienzo o del origen, lugar del combate con el ángel”. Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro*, op. cit., p. 64.

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 78.

¹⁶⁰ Para el cristiano, el *Logos* es una realidad concreta, creadora, trascendente, comunicativa.

Para el griego, el *Logos* es un principio abstracto, ordenador, inmanente, intermediario.¹⁶²

En general se entiende por *Logos* el principio inteligible del decir: “la «razón» en cuanto «razón universal», que es al mismo tiempo la «ley» de todas las cosas”; la zona inteligible que “hace posible el decir y el hablar de algo”.¹⁶³

Para la filosofía moderna, el *Logos* es la palabra que ordena el discurso. Las palabras no están aisladas, representan todo un campo semántico que se abre ante ellas. Las palabras siempre ejercen su función dentro de un contexto pragmático y por ello se impone necesariamente el concepto de *Logos*, del discurso. En este concepto, según Gadamer, siempre se alude al “juntar” varias cosas. El *Logos* se asocia con “calcular, dar cuenta, relación, justificación”¹⁶⁴. Si se habla de la verdad de la palabra, también nos referimos en el sentido más amplio a *Logos*. El *Logos* constituye la dimensión más profunda en la que “la palabra aún muestra una fuerza enunciativa no restringida”¹⁶⁵. Dicha fuerza enunciativa

¹⁶¹ También ha sido usado para significar: “«ley», «principio», «norma», etc. El verbo correspondiente se traduce por «hablar», «decir», «contar [una historia]». A este efecto se ha indicado que “el sentido primario del verbo es «recoger» o «reunir»: se «recogen» o «unen» las palabras como se hace al leer (*legere*, *lesen*) y se obtiene entonces la «razón», «la significación», «el discurso», «lo dicho». *Diccionario de filosofía Ferrater, op. cit.*, v.3, p. 2202.

¹⁶² Los estoicos admitieron el *Logos* como “divinidad creadora y activa, como el principio viviente e inagotable de la Naturaleza que todo lo abarca y a cuyo destino todo está sometido. Menos inmanente y activa era, en cambio la concepción platónica del *Logos*, éste aparecía, a lo sumo, como un intermediario inteligible en la formación del mundo”. Para Filón más allá de la condición de principio unificante de lo inteligible, aparece el *Logos* “como el verdadero intermediario entre el Creador y la criatura como la realidad que puede servir de mediador entre la absoluta trascendencia del primero y la finitud de la segunda”. *Ibid.*, p. 2203.

¹⁶³ Pero a la vez este ámbito puede ser resultado de la inteligibilidad de lo que es en cuanto *Logos* *Ibid.*, p. 2202.

¹⁶⁴ <http://www.heideggeriana.com.ar/gadamer/holderlin.htm>.

¹⁶⁵ *Ibid.*

permite la proximidad entre poetizar y pensar. En esto Gadamer sigue el camino de Heidegger, quien había afirmado que toda poesía era pensamiento:

Todo pensamiento sensitivo-meditativo es poesía, toda poesía, en cambio, es pensamiento. Ambos se pertenecen mutuamente a partir de aquel decir que ya se ha dicho a sí mismo a lo no-dicho, porque es pensamiento como agradecimiento.¹⁶⁶

La significación de *Logos* en tanto que enunciado es para Heidegger fundamento de toda proposición o juicio, pero anteriores a ellos. El *Logos* hace patente aquello de que se habla por medio de la voz y la razón que hace visible su relación con algo: “en su ‘relacionabilidad’ tiene el *Logos* el significado de relación y proporción”¹⁶⁷.

Para Husserl ‘*Logos*’ significa “Palabra y proposición, así como lo que la proposición contiene, y también el sentido de la afirmación (lo que la expresión mienta) o el acto espiritual mismo de la afirmación”¹⁶⁸.

En la época moderna se ha acentuado el sentido de *Logos* como «realidad inteligible», y ha surgido el problema gnoseológico del modo de relación entre esta «realidad» y «lo dado»¹⁶⁹.

¹⁶⁶ Heidegger, Martin, *De camino al habla*, op. cit., p. 242.

¹⁶⁷ *Diccionario de filosofía Ferrater*, op. cit., 3v, p. 2204.

¹⁶⁸ Y significa también la idea, bajo todos los sentidos enunciados, de una norma racional. *Logos* puede significar entonces tanto la proposición como el pensamiento y lo pensado en él. *Ibid.*, p. 2204.

¹⁶⁹ Dos doctrinas al respecto han sido predominantes: “según una, el *Logos* penetra lo dado, iluminándolo enteramente (racionalismo); según la otra, se limita a «envolverlo» (apriorismo trascendental). En el primer caso se supone que el *Logos* posee un poder activo por medio del cual se transforma todo lo irracional en racional, todo lo opaco en transparente, todo lo oscuro en luminoso. En el segundo, en cambio, la función del *Logos* se reduce a dar forma a una materia sin que esta materia misma quede penetrada. La función por decirlo así, pasiva del *Logos*, en este

A continuación veremos algo del impacto del *Logos* en las teorías del lenguaje y en el símbolo poético.

5. EL CÁLCULO Y LA FORMA POÉTICA.

Todo dispositivo poético se basa
en un hecho matemático encubierto.
Paul Valéry

Como vimos más arriba, Valéry profundiza sobre la calculabilidad de los tiempos del texto poético; sin embargo, la “fuente” del texto poético se hace incalculable porque se trata siempre de las fuentes. Hay una división, como en el caso del espejo; el espejo se divide; en los espejos se aniquila el yo, lo cual nos recuerda la elipsis de la forma del texto poético que apunta a lo informe y donde lo cóncavo es huella de lo convexo. Lo cóncavo sería el umbral inferior del iconismo. La máscara hueca de lo desconocido.

El problema de lo incalculable, la división en el origen de la forma, se puede leer en los poemas de Valente:

La forma

Extensión de tu cuerpo en los espejos

*hacia mis manos cóncavas de ti.*¹⁷⁰

último caso, no impide, sin embargo, que sea aplicado a todo contenido, inclusive a los contenidos irracionales. La formalidad del *Logos* no es entonces incompatible con la materialidad de los contenidos, pero ello no equivale a sustentar, como hace el panlogismo, una identificación última y definitiva del *Logos* con los contenidos ajenos a él, sino una posibilidad de correlación mutua” *Ibíd.*, p. 2204.

¹⁷⁰ Valente, José Ángel, *Obra poética 2.*, *op. cit.*, pp. 83.

Retomamos, ahora, el problema clave del cálculo, la oscilación entre diferenciación e integración.

Las diferentes facetas de este problema han sido ya planteadas por Novalis. En primer lugar, Novalis prefigura rasgos de integración que se darán en la lógica contemporánea. Este poeta sueña con una lógica donde se suprimiría la ley del tercero excluido. "Anular el principio de contradicción es quizá la más elevada tarea de la lógica superior"¹⁷¹. En general la sinteticidad o fusión de los contrarios, es un rasgo constitutivo de la estética romántica. Schelling vuelve una y otra vez sobre este punto.

En segundo lugar, Novalis ya había subrayado unas de las características de la lógica contemporánea vinculadas a las virtudes epistemológicas de las matemáticas, consistentes en diferenciar lo semejante y reconocer lo semejante en lo diferente¹⁷²:

“Las matemáticas determinan la diferencia en lo colectivo - la desigualdad en lo igual. Diferencia en relación a la característica común.

Y las matemáticas también determinan (fijan) las semejanzas, las afinidades dentro del carácter distintivo particular. En el primer caso establecían las diferencias - ahora las suprimen. ...”¹⁷³

¹⁷¹ Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia*, op. cit., p. 106.

¹⁷² Vid. Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle*, Tusquets, Barcelona, 1987, pp. 29-30.

¹⁷³ Aclara Novalis la diferenciación y la dificultad de la integración: “Si aquello era la división de lo simple - esto es la unificación de lo múltiple. Aquello era diferenciación - esto es integración. (Lo externo es lo común. Lo interno es lo peculiar. La integración es mucho más difícil que la diferenciación. En relación a la física y a la filosofía.) La ciencia que pone ambos extremos en contacto y que los unifica - que pasa de lo colectivo a lo particular y viceversa y que enseña igualmente a concluir en lo que concierne a lo exterior y lo interior, es la ciencia unificadora - la ciencia superior”. Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia*, op. cit., p. 93.

En Leibniz el cálculo combina las singularidades y lo universal, hace de las mónadas los “espejos vivientes del universo”¹⁷⁴.

Las mónadas podrían comprender el carácter “solitario” del habla – al que se refiere agudamente Novalis: “Precisamente esto [...] lo que el habla tiene de propio, a saber, que sólo se ocupa de sí misma, nadie lo sabe”; “La poesía se refiere directamente al lenguaje”¹⁷⁵ - y su virtud de anunciar el canto que seremos, el resonar del decir en la palabra, en que lo “solitario”, según Heidegger, significa “lo Mismo en lo que tiene de uniente aquello que se pertenece mutuamente”. El rededir que reside en la ausencia:

El Decir mostrante en-camina el habla al hablar humano. El Decir necesita resonar en la palabra. Pero el hombre solamente es capaz de hablar en la medida en que pertenece al Decir y que está a su escucha para poder, re-diciendo tras él, decir una palabra¹⁷⁶.

La idea metafórica de cálculo integral en terrenos de la literatura vuelve sobre la relación entre el lenguaje y el pensar; la unidad originaria

¹⁷⁴ Específica Leibniz: “(56) Esta trabazón o adaptación de todas las cosas creadas a cada una en particular y de cada una a todas las demás hace que cada sustancia simple posea respectos que expresan todas las demás y sea, por consiguiente, un perpetuo espejo viviente del universo (48). (Teodicea, §§ 130, 360)”. Leibniz, *Monadología*, Clasicos el Basilisco, Pentalfa Ediciones, Oviedo, 1981. p. 121.

¹⁷⁵ Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia*, op. cit., p. 336.

¹⁷⁶ Reitera Heidegger la unión entre el hombre y el habla: “Puesto que nosotros, los hombres, para ser lo que somos, seguimos perteneciendo al despliegue del habla y que, por ello, jamás podremos salirnos de él para abarcado desde algún otro lugar, tenemos el despliegue del habla en vista sólo en la medida en que el habla misma nos tiene en vista, en la medida en que se nos ha apropiado. El hecho de que no podamos saber el despliegue del habla - saber de acuerdo con el concepto tradicional del saber, determinado a partir del conocimiento entendido como representación - no es, por cierto, una carencia sino, al contrario, el privilegio por el cual estamos favorecidos con un ámbito insigne; aquel en el cual nosotros, los puestos en uso y los necesitados para el hablar del habla, moramos en tanto que mortales.” Heidegger, Martin, *De camino al habla*, op. cit., pp. 240-241.

del *Logos*; la integridad del espíritu; la “configuración” del poema; la síntesis del *Decir* poético; la “forma interior”, etc.

Novalis se refiere a unidad apriorística entre idea y palabra en la poesía: “El poeta se ocupa exclusivamente de los conceptos. Las descripciones, etc., las toma prestadas exclusivamente como signos de conceptos”.¹⁷⁷

La idea de integralidad de Leibniz, también nos lleva a pensar en el concepto de “forma interior” de Humboldt, por el cual en todo lenguaje perfecto, el acto de designación de un concepto a través de determinadas características materiales va acompañado de una labor y una determinación formal específica a través de la cual el concepto es trasplantado a una cierta categoría del pensamiento, como sustancia, atributo o actividad. La potencia de la forma actúa en el traslado del concepto a una determinada categoría del pensamiento; materia y forma son momentos del mismo proceso genético del lenguaje que integra *Primeridad y Terceridad*. En este acto de autoconciencia lingüística la palabra aislada es referida a la totalidad de casos posibles en el lenguaje o en el discurso:

Sólo a través de esta operación, llevada a cabo con la mayor pureza y profundidad y enclavada firmemente en el lenguaje mismo, se vinculan en la correspondiente fusión y subordinación su actividad independiente, que se origina en el

¹⁷⁷ Novalis, específica: “Existe una música y una pintura poéticas - ésta se confunde frecuentemente con la poesía...”. (*La enciclopedia, op. cit.* p. 334).

pensamiento, y su actividad puramente receptiva que sigue más a las impresiones externas¹⁷⁸.

Esta *forma interior*, en la poética de Valente, actúa desde la formación de conceptos de *delimitación* e *ilimitación*: como *axial*, *aproximación*, *descenso*, *inversión*, *lejanía*, *retracción*, *sombra*, *silencio*, *transparencia*, *unidad*, *nada*, *infiniversión*, etc. La formación del concepto de *infiniversión* en la poesía de Valente lo podemos asociar intertextualmente al concepto de unidad de Juan Ramón Jiménez:

*¡CONCENTRARME, concentrarme,
hasta oírme el centro último,
el centro que va a mi yo
más lejano,
el que me sume en el todo!*¹⁷⁹

La música del poema concentra el centro anhelante. Esta *forma* de *delimitación* que hace al centro más próximo en lo lejano, nos recuerda la idea matemática de *límite* como aproximación en la infinitud.

La *brevidad* del poema nos acerca a la concepción de *forma* y cálculo que postula Poe para la creación lírica, como veremos más adelante.

El concepto de cálculo penetra en la teoría poética con Novalis y Poe, para seguir con Baudelaire - para quien "La belleza es el resultado

¹⁷⁸ Humboldt, W., citado en Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, V. 1, *El lenguaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998. pp. 115-116.

¹⁷⁹ Jiménez, Juan Ramón, *Unidad*, Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 43.

del entendimiento y el cálculo"¹⁸⁰ -, Valéry - quien define la poesía como una tensión hacia la exactitud - y Mallarmé con lo que podríamos llamar en palabras de Gottfried Benn "*la intensidad de exigencia formal de la nada*"¹⁸¹ .

Ya que mencionamos a este autor, haremos un *intermezzo*, porque él mismo tiene un poema en donde volvemos a reconocer los problemas que estamos tratando aquí, los cálculos oscuros en la forma y *delimitación* del poema:

*¿Qué significan estas compulsiones,
palabra, imagen, cálculo -a medias?,
¿qué hay en ti?, ¿de dónde estos impulsos
de un callado sentir entristecido?*

*Confluye en ti desde la nada todo,
viene de cosas sueltas, de un potpourri;
coges allí cenizas, allí llamas,
las esparces, apagas y proteges.*

*Sabes bien que no puedes abarcarlo,
rodéalo, el verde seto
en torno a aquello y esto; relajado,
pero también proscrito en el recelo.*

*Estás en juego día y noche,
también te esculpes en domingo
y en la juntura incrustas tú la plata,
la dejas luego, es ella: es el ser.¹⁸²*

¹⁸⁰ Baudelaire, Ch. Citado en Friedrich, Hugo, *La estructura de la lírica moderna*, op. cit., p. 55.

¹⁸¹ Benn, Gottfried. Citado en *Ibíd.*, p. 152.

¹⁸² Benn, Gottfried, "POEMA". Versión de Eustaquio Barjau. <http://amediavoz.com/benn.htm#PALABRAS>

La forma *infinivertida* del poema como en la poética de Valente se va delimitando por un rodeo incesante desde la nada, desde lo informe, desde los restos y las cenizas.

Y continuando con Novalis, diremos que este poeta presagia lo que será el porvenir de la poesía moderna al comparar los matices formales de la abstracción lírica con las matemáticas, el álgebra, el cálculo o la lógica.

En la poética de Novalis lo mágico aparece vinculado con las ideas de "construcción" y "álgebra" para destacar el aspecto intelectual de la poesía. El rigor de la magia poética es una "unión de la fantasía y del vigor mental"¹⁸³ que, se aleja del simple goce. Para este creador, "Toda palabra es un conjuro", y por ser un conjuro provoca y subyuga las cosas que nombra.

La soledad poderosa de estos conjuros puebla la poesía de Valente: *Se fue en el viento,/ volvió en el aire./.../Se fue en el viento, /quedó en mi sangre./ Volvió en el aire*¹⁸⁴.

La fantasía de los versos se conforma independiente de "estímulos exteriores"; constituye un "lenguaje autónomo" sin finalidad comunicativa; por tanto con el lenguaje poético " ocurre lo mismo que con las fórmulas

¹⁸³ Novalis, Friedrich L. Von H., citado en Friedrich, Hugo, *La estructura de la lírica moderna*, *op. cit.* p. 38.

¹⁸⁴ Valente, José Ángel, *Obra poética 1*, *op. cit.*, p. 279.

matemáticas", es decir, "forman un mundo aparte, juegan sólo consigo mismas".¹⁸⁵

Además, Novalis es consciente del doble valor de la exactitud, la cual también comprende lo indeterminado y, consecuente con este principio, caracteriza la poesía como "indeterminable, neutra y mágica".¹⁸⁶

Unos siglos después, la misteriosa integración de *exactitud* e *indeterminación* será objeto de la obra de Robert Musil:

Si el elemento observado es la propia exactitud, si se lo aísla y se le permite desarrollarse, si se lo considera como un hábito del pensamiento y una forma de comportamiento y se deja actuar su potencia ejemplar sobre todo lo que se ponga en contacto con él, se llegará a un hombre en el que se opera una alianza paradójica de exactitud y de indeterminación.¹⁸⁷

El doble valor de la *exactitud* señalado por Novalis, Mallarmé y Musil, también estructura la forma de la poesía de Valente, en la que se unen el rigor de la expresión, la atmósfera abstracta y el fluctuar de las tenues sensaciones:

*AL LENTO SOL QUE BAJA HACIA LA TARDE
ceder, abandonarse.*

Declinación.

¹⁸⁵ Novalis, Friedrich L. Von H., citado en Friedrich, Hugo, *La estructura de la lírica moderna*, *op. cit.* p. 38-39. Este lenguaje es oscuro, "autónomo", dice Novalis, hasta el punto de que el poeta "no se comprende a sí mismo". Lo que le importa son las "relaciones anímicas, musicales", las intensidades, curvas, secuencias de acento y de tensión, ya emancipadas del significado de las palabras. *Ibid.*, p. 39.

¹⁸⁶ Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia*, *op. cit.*, p. 341.

¹⁸⁷ Tal hombre posee el temperamento de la exactitud; pero, fuera de esa cualidad, "todo el resto es indeterminado". Musil, Robert, *El hombre sin atributos*, v. 4, Edición: [2ª ed.], Seix Barral, Barcelona, 1985, Vol. 1, parte II, cap. 61.

*El flujo del vivir
se ha ido deteniendo imperceptible
como el borde del vuelo o la caricia.
Aún dura leve lo que fuera huella
de su tacto tenue.
.....¹⁸⁸*

Este escribir *hacia atrás* relaciona la poética de Valente con el elemento abductivo del “cálculo” simbólico y sonoro que perfecciona Poe.

En la formación del poema vemos cómo se producen los incrementos infinitesimales de la inscripción de la palabra en lo invisible: *ceder, Declinación, El flujo, deteniendo, imperceptible, borde del vuelo o la caricia, Aún dura leve lo que fuera huella, tacto tenue*. El mundo se va borrando, se ausenta y, desde atrás, retraído, se crea un lenguaje hipotético que es casi nada, un ligero o suave aleteo hacia lo trascendente. Así comprendemos la relación entre la forma y la nada, el doble valor de la exactitud que nos recuerda el contraste mallarmeano entre el contenido inmaterial y la forma ceñida, delimitada.

La forma del poema se origina por el impulso musical de *ce – der*. Suavemente la entonación de *ce – der* teje las tensiones abstractas de los símbolos de su escritura: *Aún dura leve lo que fuera huella*. Este verso indica la forma primigenia del espíritu y concuerda con el

¹⁸⁸ Valente, José Ángel, *Poemas, op. cit.*, p. 284.

presentimiento de Novalis de que la poesía nace de un impulso del lenguaje, vaticinio que será consolidado en las teorías de Poe, que serán adoptadas por Baudelaire. Para Poe, como también para Valéry, la "forma" es el origen del poema, al comienzo del proceso poético se encuentra una entonación o "nota" insistente, para la cual se buscan materiales sonoros del lenguaje. Esta innovación invierte el orden de los actos poéticos aceptados por las estéticas anteriores¹⁸⁹. En Poe la "forma" está al comienzo, es originante, formante. Una "nota" prelingüística, similar al *ursatz*, señala el camino donde se encuentran los contenidos, los que se convierten en portadores de "las fuerzas musicales y de sus vibraciones más allá del significado"¹⁹⁰.

Al principio del poema hay una "nota" insistente y previa, como una entonación sin forma, que se va conformando con los materiales sonoros más cercanos a ella. Así en el poema citado la nota estaría dada por *ce - der*, que itera el sonido e y con ello va conformando el *bor- de tenue* del poema: *De- clinación, de- teniendo*. La musicalidad de *ce - der* va formando la lentitud, suavidad y silencio del poema: *abandonarse, imperceptible, el borde del vuelo o la caricia. / Aún dura leve lo que fuera huella/ de su tacto tenue*. Lo que parece ser el resultado, es decir,

¹⁸⁹ Vid. el análisis que hace Hugo Friedrich a este respecto en relación con la magia del lenguaje como contagio cósmico con un origen remoto, tal como se presenta en Novalis, Poe y Baudelaire. Friedrich, Hugo, *La estructura de la lírica moderna*, op. cit. pp. 67-69.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 68.

la "forma", es *infinivertidamente* el origen del poema: *Forma / (en lo infinitamente abierto hacia lo informe)*.¹⁹¹

De otra parte, la *calculabilidad* del poema, en Poe, está asociada a las formas *breves*. La reflexión acerca de la "*unidad de efecto*", al calcular la longitud adecuada para el poema y, lo que llama "variación de aplicación", constituyen un método en que el "finalismo" está centrado siempre en un cálculo que se limita a una sola sesión de lectura:

Dentro de este *límite* puede establecerse una relación matemática entre la extensión de un poema y su mérito, o sea, la excitación o elevación que produce, o, en otras palabras, el grado de auténtico efecto poético que es capaz de lograr; pues resulta claro que la brevedad debe hallarse en razón directa de la intensidad del efecto buscado"¹⁹².

La brevedad del poema es matriz de transformaciones en la sensibilidad moderna, glosa J. A. Valente:

El poema breve, escribió Poe, es el determinante de la modernidad. Los géneros breves han sido siempre géneros matrices, portadores de la semilla de un cambio de sensibilidad y de las posibilidades de imaginar¹⁹³.

¹⁹¹ Valente, José Ángel, *Obra poética I, op. cit.*, p. 491.

¹⁹² Y esto último con una sola condición: "la de que cierto grado de duración es requisito indispensable para conseguir un efecto cualquiera". Y agrega: "Atento a estas consideraciones, así como a un grado de excitación que no me parecía superior al gusto popular ni inferior al crítico, **calculé** inmediatamente la longitud adecuada para el poema que me había propuesto, longitud que alcanzaría a unos cien versos. El poema llegó a tener 108". Poe, Edgar Allan, *Ensayos y críticas Edgar Alan Poe*, Alianza, Madrid, 1987, p. 68.

¹⁹³ Valente extiende esta apreciación a otras formas breves como las greguerías, el haikú y a las relacionadas con la música: "Tal es la importancia decisiva, para la escritura nuestra, de la greguería en Gómez de la Serna o de la narración breve en Borges. Pero más atrás y en otra esfera, pensemos en los madrigalistas, en Gesualdo o Monteverdi, tan cerca de la modernidad, señalaba Strawinsky, y volviendo otra vez hacia adelante, pero en la misma esfera, nadie ignora la importancia del haikú en la estética de Webern o del lied en el universo musical de Shönberg y Mahler". Valente, José Ángel, *Anatomía de la palabra*, Pre-Textos, Valencia, 2000, p. 116.

En el método del cálculo del poema de Poe se debe elegir la impresión o el *efecto* que éste producirá, alertas, en todo momento en su composición de “hacerlo *universalmente* apreciable”, para lo cual alude a la *directa* contemplación de la belleza como “el único dominio legítimo del poema”¹⁹⁴, que permite la pura elevación del alma: *Aún dura leve lo que fuera huella/ de su tacto tenue.*

La universalidad del cálculo poético está determinada por lo que Poe llama la “consistencia”, la cual considera este autor como el medio para alcanzar la verdad desde la inmediatez de una lógica de reciprocidades que se extiende sucesivamente a los estados del sistema haciendo simétrica la causalidad universal, por lo que, según los análisis de Valéry a este respecto: “Con una mirada que abarcara la totalidad del universo, sería posible tomar una causa por su efecto y más o menos intercambiar sus papeles”¹⁹⁵.

Ahora bien, ¿Cómo es posible este intercambio universal? Tendríamos aquí que formular la tesis de un *límite* en el cual se encuentran los principios y los fines *más allá* de los principios y los fines, un tipo de destino intangible que hace que las palabras que parecen inmóviles en el poema estén en un continuo movimiento. Observemos un poema:

*Te pongo aquí
rodeado de nombres: merodeo.*

¹⁹⁴ Aclara Poe: “Si señalo la Belleza como el dominio del poema es sólo a causa de esa regla evidente del arte según la cual los efectos deben ser obtenidos de sus causas directas, y los propósitos alcanzados por los medios que mejor se adapten a ello”. Poe, Edgar Allan, *Ensayos y críticas Edgar Alan Poe*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 68-69.

¹⁹⁵ Valéry, Paul, *Estudios filosóficos*, Visor, Madrid, 1993, p. 100.

*Te pongo aquí cercado
de palabras y nubes: me confundo.*

*Como un ladrón me acerco: tú me llamas,
en tus límites cierto, en
tu exactitud conforme.*

Vuelvo.

Toco

*(el ojo es engañoso)
hasta saber la forma. La repito,
la entierro en mí,
la olvido, hablo
de lugares comunes, pongo
mi vida en las esquinas:
no guardo mi secreto.*

Yaces

*y te comparto, hasta
que un día simple irrumpes
con atributos
de claridad, desde tu misma
manantial excelencia.¹⁹⁶*

¹⁹⁶ Valente, José Ángel, "Objeto del poema", *El fulgor: antología poética (1953-2000)*, op. cit., p. 42.

Contrastemos sus campos semánticos:

SEMA LEXIA	FIGURA	CÁLCULO	ADIVINANZA. PROFESIA.	MÉTODO
RODEO	+	+	+	+
NOMBRES	+	+	+	+
MERODEO	+	+	+	+
CERCADO	+	+	+	+
NUBES	+	+/-	+/-	+
CONFUN- DIRSE	+	+	+/-	+
LADRÓN	+	+	+	+
ACERCARSE	+	+	+	+
LLAMADA	+	-	+	+
LÍMITES	+	+	+	+
CIERTO	+	+	+	+
EXACTITUD	+	+	+	+
CONFORME	+	+	+	+
VUELVO	+	+	+	+
TOCO	+	+	+	+
SABER	+	+	+	+
FORMA	+	+	+	+
REPITO	+	+	+	+
OLVIDO	+	+/-	+/-	+
IRRUMPES	+	+	+	+
CLARIDAD	+	+	+	+
MANANTIAL	+	+/-	+	+

El conjunto de los semas conforma el archisemema de la *delimitación*. La *delimitación* del poema actúa desde el comienzo con la iteración del sintagma verbal *Te pongo aquí*, el cual varía en la penúltima

parte del texto con *Pongo mi vida en las esquinas*. Al principio del proceso poético, parece haber una "nota" insistente y previa al lenguaje, una entonación: *merodeo*, al que el autor le va dando forma con materiales sonoros del lenguaje que están más cercanos a esa nota: *rodeado o cercado*.

El poema parte "anafóricamente" de algo pre-existente, expresado así en el primer verso: *Te pongo aquí / rodeado de nombres: merodeo*. Ese pre-aparecer elidido aparece en el último verso: *manantial excelencia*. Podemos, entonces, reconocer en el poema la consistencia de un cálculo universal en la que sus efectos pueden intercambiarse con sus causas:

manantial excelencia ↔ Te pongo aquí / rodeado de nombres.

La "consistencia" del poema obedece - como, lo decíamos antes, que postulaba Poe -, a una *lógica de reciprocidades*:

Te pongo aquí/ rodeado de nombres ↔ merodeo ↔ Te pongo aquí cercado ↔ de palabras y nubes ↔ me confundo.
↔ Como un ladrón me acerco ↔ tú me llamas, ↔ en tus límites cierto, en ↔ tu exactitud conforme. ↔ Vuelvo.
↔ Toco ↔ (el ojo es engañoso) ↔ hasta saber la forma. La

*repito, ↔ la entierro en mí, ↔ la olvido, hablo ↔ de
lugares comunes, pongo ↔ mi vida en las esquinas: ↔ no
guardo mi secreto. ↔ Yaces/ y te comparto, hasta ↔ que un
día simple irrumpes ↔ con atributos/de claridad, desde tu
misma ↔ manantial excelencia. ↔ Te pongo aquí.*

La musicalidad de las palabras también *delimita* y calcula las reciprocidades del poema: *rodeado, merodeo, me confundo, conforme, comparto. Cercado, me acerco, cierto. Vuelvo, toco, repito.*

Podemos decir que el método del *merodeo* consiste o es el propio poema y, a la vez, el objeto de éste. Y conjeturamos que este tipo de “cálculo” da “consistencia” en general a la poética de Valente. En dicha obra estamos y nos movemos, ante el mismo tipo de “consistencia” que encontramos en el ensayo filosófico y cosmológico llamado *Eureka*, de Poe, en el cual, este creador desarrolla las consecuencias del descubrimiento de la “consistencia” como bucle de la creación, puesto que por un mismo designio ésta opera como medio de descubrimiento y por el cual se descubre a sí misma. Ejemplificación y realización de la reciprocidad de apropiación, como observa Valéry:

El universo se encuentra construido sobre un plano cuya simetría profunda está, de alguna manera, presente en la estructura

íntima de nuestra mente. El instinto poético debe conducirnos ciegamente a la verdad¹⁹⁷.

Opina este poeta que entre los matemáticos se encuentran con bastante frecuencia ideas como ésta. Llegan a considerar sus descubrimientos como capturas de tesoros formales preexistentes y naturales, que sólo son accesibles “a través de la rara confluencia del rigor, de la sensibilidad y del deseo”¹⁹⁸.

La experiencia científica coincide, en este punto, con la artística. Escher relata que cuando dibuja se siente como “un médium espiritista controlado por las criaturas que está evocando”¹⁹⁹. Ellas son muy obstinadas y son las que eligen “la forma en que deciden aparecer” sin que el pueda ejercer sino un mínimo dominio sobre su grado de desarrollo.

En relación con los problemas mencionados en torno al cálculo, el pensamiento, el lenguaje, la forma y lo preexistente, tendríamos aquí que hacer mención del planteamiento de Wittgenstein, en el cual existe una conexión entre “el cálculo del pensamiento” y la realidad fuera de éste. Y guardando cierta consonancia con el problema, esbozado arriba, de Poe, examina el paso de la operación entre la expectativa y la realización:

La expectativa es una figura de su realización exactamente en la misma medida en que la operación es una figura de su resultado. Y la

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 101.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 101.

¹⁹⁹ Escher, M.C. citado en Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach, op. cit.*, p. 433.

realización se encuentra determinada por la expectativa en exactamente la misma medida en la que el resultado lo está por la operación.²⁰⁰

A su vez, Wittgenstein se pregunta por la figura del lenguaje que anticipa su ejecución²⁰¹: “¿En qué medida anticipa una orden su ejecución?”, ¿Se ordena lo que después se realizará, aun cuando el deseo no determine lo que va a ser el caso? Se podría responder afirmativamente: ‘sí determina el tema de un hecho, por así decirlo, ya sea que éste realice o no el deseo’²⁰².

Sin saber nada del futuro, la palabra profética o hipotética, sin embargo, parecen *prefigurar* ya el porvenir. Se pregunta Wittgenstein si de alguna manera se encuentran determinados los hechos por una expectativa, es decir, si está determinado para todo acontecimiento la realización de la expectativa. Responde que “sí”²⁰³.

La figura de la palabra profética aparece, pues, como uno de los *límites* del lenguaje. Dicho carácter profético, se debería, quizás, a su carácter de *Logos*.

Continuando con la exploración de los problemas de la forma, el *Logos*, los *límites* y el cálculo, llegamos a Mallarmé. Se puede decir, con un verso suyo, que hace del poema “un cálculo total en formación”. Este

²⁰⁰ Wittgenstein, Ludwig, *Gramática Filosófica*, op. cit., p. 315.

²⁰¹ Dilucida Wittgenstein: “Cuando pienso en el lenguaje, no aparecen en mi mente significados al lado de las expresiones lingüísticas, sino que es el lenguaje mismo el que es vehículo del pensamiento”. *Ibid.*

²⁰² Diagnostica Wittgenstein que no es sorprendente que alguien conozca el futuro, sino “que pueda hacer profecías en absoluto (correctas o equivocadas)”. *Ibid.*, p. 315.

²⁰³ Con una salvedad: “que la expresión de la expectativa sea algo no determinado, por ejemplo, en el caso de contener una disyunción de diferentes posibilidades”. *Ibid.*

poeta busca asegurar el *alejamiento* del lenguaje del mundo utilitario por medio de la geometría de sus frases, recreando el “verso que de varios vocablos rehace una dicción total”²⁰⁴. Mallarmé busca la forma poética como fenómeno del “*Logos*”; la belleza de la forma absoluta²⁰⁵; la intensidad de la nada; la “lengua pura”, que como cree Walter Benjamin, “ya no mienta nada y nada expresa”²⁰⁶; la palabra poética “desterrada en lo extraño”; el lenguaje que “habita como disyunción dentro de todas las lenguas”; la “fuerza generadora” que posibilita el movimiento de estas, el lenguaje como ausencia y como grieta.

La “lengua pura” que idealiza Mallarmé no es una lengua, es lenguaje como *Logos*, como ausencia y brecha. Las lenguas son convenciones históricas particulares, sistemas de reglas marcados por la indigencia y la búsqueda. En cambio, el lenguaje puro del *Logos*, desde la visión de W. Benjamin, es la fuerza generadora que posibilita la existencia y el movimiento continuo de las lenguas. Crea sin palabras, “no mienta, sino que es mentado”. Su pureza se debe a que está libre de tematizaciones, de lo que se ha opinado, de las convenciones en que se han mentado las cosas. Por su pureza y libertad siempre falta, está ausente, se le busca. A este lenguaje se orienta la tarea del traductor y para él reclama Gadamer “la universalidad que es también la de la razón,

²⁰⁴ S. Mallarmé, citado en Friedrich, Hugo, *La estructura de la lírica moderna, op. cit.* p. 150.

²⁰⁵ Mallarmé comenta: “Después de haber encontrado la nada, encontré la belleza”. Citado en *Ibíd.*, p. 152.

²⁰⁶ Benjamin, W., citado en Gómez Ramos, Antonio, *Entre las líneas: Gadamer y la pertinencia de traducir*, Visor, Madrid, 2000, p. 173.

la infinitud que alberga la íntima unidad de palabra y cosa; es la coseidad misma de las cosas en tanto que no son sino lenguaje”²⁰⁷.

El fundamento ontológico de la obra de Mallarmé, según Hugo Friedrich, está en el *Logos*: “El esquema ontológico de Mallarmé,[...] relaciona la nada (el absoluto) con el *Logos*: el *Logos* es el lugar donde la nada nace a su existencia espiritual”²⁰⁸.

En el proyecto de una “lengua universal”²⁰⁹, en el anuncio de un “lenguaje puro”, estaría según Walter Benjamin el fulgor del *Logos* que precede y subyace a todas las lenguas y que se hace tangible como tercera presencia en su traducción. La traducción posible-imposible²¹⁰ se debe a que las lenguas son “fragmentos” cuyas raíces se justifican en un “lenguaje puro” o *Logos*. Éste da sentido al discurso pero no se muestra en ninguna lengua viva particular. Es como una corriente oculta empeñada en expandirse por los canales obstruidos de las diversas

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 173.

²⁰⁸ Siguiendo una antigua idea románica, “las formas poéticas son también fenómenos del “*Logos*”[...]. Su poesía [la de Mallarmé], por lo mismo que destruye toda realidad, clama con tanta más fuerza por la belleza, por la belleza formal del lenguaje. Y éste, si las relaciones métricas satisfacen las más profundas exigencias se convierte así en el receptáculo salvador de lo que, objetivamente hablando, no es más que la nada [...] quedará firmemente establecido que una poesía de abstracción y plurivalencia extremadas exige la ligazón de la forma, como apoyo en un espacio vacío y como camino y medida para su canto”. Friedrich, Hugo, *La estructura de la lírica*, *op. cit.*, p. 152.

²⁰⁹ Mallarmé y W. Benjamin dirigen todos sus esfuerzos hacia el acercamiento a una “lengua universal”, dice G. Steiner: “Como Mallarmé, pero en términos obviamente derivados de las tradiciones cabalística y gnóstica, Benjamin funda su metafísica de la traducción en el concepto de una ‘lengua universal’”. (*Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995, p. 84).

²¹⁰ Steiner explica esta antinomia propia del argumentar esotérico: “La traducción es a un tiempo posible e imposible, según una oposición dialéctica característica de la argumentación esotérica. Tal antinomia surge del hecho de que todas las lenguas son fragmentos cuyas raíces, en un sentido tan algebraico como etimológico, existen y se justifican sólo gracias a ‘*die reine Sprache*’”, el lenguaje puro, *Ibid.*, p. 85.

lenguas que, después de Babel, se desprendieron como arruinados fragmentos.

Los fragmentos de ese “*Logos*” no deben encajar, pero pueden seguirse interminablemente en la herida del lenguaje que no cierra nunca. En este “drama”²¹¹ el símbolo revela un papel fundamental, según Antonio Domínguez Rey. Para este autor, “el fondo atmosférico del símbolo” cabe “la palabra fluctuante o metáfora latente de la palabra”. En el símbolo queda el estigma de la herida que genera interminablemente la búsqueda de horizontes²¹². En el abismo de lo inalcanzable se instaura el símbolo como imposible retorno a lo irrecordable.

En los nuevos reencuentros con el símbolo se recupera el “*Logos* que lo habita”, se abre el horizonte de la “dinámica procesiva, y dicente, del lenguaje” y se manifiesta “la acción latente del resto”. Y ello porque siguiendo con Domínguez Rey, el símbolo, “permite [...] entrever en el núcleo cuántico o célula biológica del lenguaje la distancia interna que desentraña un fundamento simbólico en el signo”²¹³.

²¹¹ Según Antonio Domínguez Rey la división del *Logos* representa el “Drama del Lenguaje”: “el retraso de una función nuclear respecto de otra, es el drama verdadero, ya trágico, del lenguaje. La división sólo pudo ser efectiva al detenerse el *Logos* logizando, al remitir retóricamente sobre sí mismo y considerar con diferencia de tiempo y espacio lo unido”. Domínguez Rey, Antonio, *El drama del lenguaje*, Verbum, UNED, Madrid, 2003 p. 324.

²¹² El símbolo establece el “vínculo tákico” entre la mente y la realidad por lo cual podemos reencontrar el fundamento del verbo, según A. Domínguez Rey: “La vivencia irradia y transmite mundo. Es el incremento de la taxia, el contenido de la sensación. La viveza de la palabra depende de lo que incorpora, de su continente, el *Wachstum*, el *ergon* inicial de la sensibilidad: el sensible. La palabra abstracta retiene la relación de y entre sensibles, ya no sensible propio, sino intelectual: esquema, imagen relacional: atributo, sintagma, predicado, etc. Busca ésta lo fijo, unívoco, de la donación viviente en el horizonte de las referencias. Su base es una situación inmediata, perdida luego casi siempre o alterada en el periplo de nuevas situaciones y relaciones -pragmática-, es decir, en el contexto ambiental”. *Ibid.*

²¹³ Su capacidad de replicación, el no alcanzarse nunca en el abismo que instaura respecto de la realidad que enuncia -un modo de predicación en vacío-, ese retorno imposible a lo olvidado, que lo instiga, instauran el símbolo y, con él, su dimensión lógica y hasta matemática”. *Ibid.*, p. 323.

Tejiendo los lazos entre mente y realidad, el símbolo, como palabra, repara el sentido continuo del lenguaje; reintegra la unidad originaria del pensamiento y el lenguaje, los cuales son “simultáneos pero no idénticos”, sigue exponiendo A. Domínguez Rey:

[...] el pensamiento va más allá, siendo así que él mismo habla, es posición y protensión de palabra. Este más o plusvalía existencial - ante, pro, pre, etc.- explica la tensión interna del germen lingüístico, la grieta o espacio simbólico, la acción emergente de la palabra²¹⁴.



²¹⁴ *Ibíd.*, p. 325.

IV. EL LEGADO UNIVERSAL DE LEIBNIZ. LA CREACIÓN DE SIGNOS GENERALES Y LAS TRANSICIONES DE SUS COMBINATORIAS.

1. LA PALABRA COMO “PERPETUO ESPEJO VIVIENTE DEL UNIVERSO”.

Las hojas que se marchitaban tenían los colores del crepúsculo,
sólo el pino y el laurel permanecían eternamente verdes.
Se demoraban en los aires cálidos las aves migratorias,
otras se dispersaban por viñas y huertos y
cosechaban alegremente lo que los hombres habían desdeñado.
Y la luz celeste corría más sonora desde el cielo abierto;
a través de todas las ramas sonreía el sol sagrado.
Friedrich Hölderlin.

En Leibniz “la unidad de la conciencia sólo es posible en virtud de la unidad de la actividad espiritual”²¹⁵; por la “unidad de enlace” o *apercepción*, la mónada reconoce la misma esencia en diferentes situaciones, escribe Leibniz:

...es bueno distinguir entre la percepción, que es el estado interior de la mónada que representa las cosas externas y la *apercepción*, que es la *conciencia* o conocimiento reflexivo de ese estado interior, que no puede darse en todas las almas ni siempre en la misma alma²¹⁶.

²¹⁵ Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas, op. cit.*, v. I, p. 104. Esta unidad se concibe dentro de un formalismo perspectivista. Según E. Cassirer, “a través de la unidad de enlace en la que el espíritu se capta a sí mismo como mónada permanente e idéntica y en la cual reconoce que se trata de uno y el mismo contenido cuando lo encuentra en diferentes ocasiones como una y la misma esencia”. *Ibid.*

²¹⁶ Y agrega Leibniz: “Por no haber hecho esta distinción los cartesianos han errado al considerar que las percepciones de que no nos apercibimos no existen [...] que no existen las almas de los animales y menos aún otros *principios de vida...*”. Leibniz, G.W. *Escritos Filosóficos, op. cit.*, p. 599.

La apercepción de G. W. Leibniz²¹⁷ corresponde, por otra parte, a la reflexión en Herder²¹⁸, la cual no es externa a la sensación, sino constitutiva. La *Primeridad* de la sensación ya entraña un factor formal en virtud del carácter espiritual que se manifiesta en la formación del lenguaje que estructura la síntesis de la conciencia misma. De acuerdo con E. Cassirer, en la visión de Herder, el lenguaje puede ser considerado totalmente como “una creación de la sensación inmediata y, al mismo tiempo, como obra de la reflexión”²¹⁹. Esta última hace del estímulo sensible un auténtico contenido, lo determina constitutivamente. En el carácter espiritual de la percepción se pliega un formalismo que, “completamente desarrollado, se manifiesta en la forma de la palabra y del lenguaje”²²⁰. De ahí que el lenguaje - para Herder – sea algo que deviene interna y necesariamente, como explica Cassirer:

El lenguaje es un factor en la estructuración sintética de la conciencia misma, en virtud de la cual el mundo de las sensaciones se configura en un mundo de la intuición; por ello, el lenguaje no es ninguna cosa producida, sino una especie y una peculiaridad de la creación y formación espirituales.²²¹

²¹⁷ La lingüística fue una de las ciencias a las que Leibniz dio un gran desarrollo. Leibniz era fundamentalmente un matemático y en la Matemática demostró su extraordinario genio. Las leyes, la religión, la política, la historia, la literatura, la lógica, la metafísica y la filosofía especulativa le deben también contribuciones, pues se trata de un "genio universal".

²¹⁸ El hombre demuestra reflexión, según Herder, cuando puede reconocer cada atributo distintivo, cuando “la energía de su alma opera tan libremente que en el océano de sensaciones que afluye a ella a través de todos los sentidos puede aislar una ola -si se me permite expresarlo así- detenerla, dirigir a ella la atención y estar consciente de que lo hace [...] el primer acto de este reconocimiento proporciona un claro concepto; es el primer juicio del alma. Y ¿cómo ocurrió el reconocimiento? Mediante una característica que dicho acto debía aislar dándose en éste como característica de la reflexión. ¡Pues bien ¡Esta primera característica de la reflexión era una palabra del alma ¡Con ella queda inventado el lenguaje humano". Citado en Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, V. 1, *op. cit.*, p. 105.

²¹⁹ *Ibíd.*

²²⁰ *Ibíd.*

²²¹ *Ibíd.*, pp. 105-106.

Este argumento está en el camino trazado por Leibniz, para quien “el lenguaje no es el vehículo del pensamiento sino el medio que lo determina y condiciona”²²². El poder del lenguaje es tal que es posible crear una semántica universal por medio de la progresividad de un cálculo que considera el carácter monádico²²³, de cada lengua, es decir su cualidad de ser "perpetuos espejos vivos del universo", según Leibniz:

Esta trabazón o adaptación de todas las cosas creadas a cada una en particular y de cada una a todas las demás hace que cada sustancia simple posea respectos que expresan todas las demás y sea, por consiguiente, un perpetuo espejo viviente del universo²²⁴.

Con este cálculo distinguimos dos *límites* en las mónadas que podemos asociar con los *límites* estructurales de *infiniversión* y *expectroversión* de la palabra poética, que conjeturamos en esta Tesis, en cuanto *infinivertidamente*, es decir, en su profunda delimitación interior, el universo se singulariza en ella y *expectrovertidamente* lo expresa o irradia:

*LOS caballos, los oros, la redonda
plenitud de las cúpulas,
los arcos, la andadura
vertical de las líneas que levanta la luz
nacida de la piedra. Entraña.*

Forma.

²²² Nos informa G. Stiener que en 1697, en su opúsculo sobre el mejoramiento y la depuración del alemán, Leibniz adelantó esta importante idea. (*Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción, op. cit., p. 94*).

²²³ La mónada según Leibniz “no es sino una sustancia simple que entra en los compuestos; simple quiere decir sin partes. (*Teodicea, 10*)”. (*Monadología, op. cit., p. 73*).

²²⁴ (*Teodicea, §§ 130, 360, Ibid., p. 121*).

Ha caído la noche.

Todo parece

ahora disolverse en su propio interior.

Muy lenta

se desgrana la música.

Diríase

que se escucha muy cerca.

¿ Dónde?

Tú sabes que la oyes cuando

estás ya del otro lado de tu

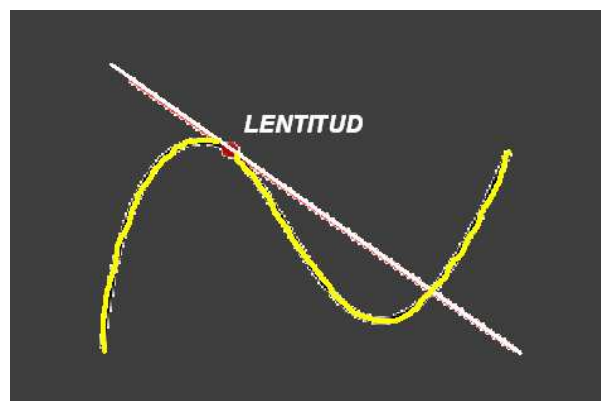
propio existir.²²⁵

La iteración del sonido o en el primer verso: *LOS caballos, los oros, la redonda*, dibuja los mil ojos de la palabra poética que concilian lo interior y lo exterior y va inscribiendo el *límite* que estructura la *expectroversión*, en que giran los espectros luminosos del sonido y el sentido: *¿ Dónde?*.

Y, a su vez, el *límite* estructural de la *infiniversión* estaría en la entraña o en la noche, donde nace la forma: *nacida de la piedra. Entraña. / Forma. / Ha caído la noche. / Todo parece / ahora disolverse en su propio interior*. Estaría, también, en la cercanía de la música que se desgrana: *Diríase / que se escucha muy cerca*.

²²⁵ Valente, José Ángel, "(Piazza S. Marco, 1996)", *Fragments de un libro futuro*, op. cit., p.64.

El centro del poema integra estas dos estructuras en la expresión: *Muy lenta*. Podríamos decir que la *lentitud* es, en general, el símbolo de la escritura en la poesía de Valente, la *tangente* sonora: *los arcos, la andadura/ vertical de las líneas que levanta la luz /nacida de la piedra*. Todas las partes del poema trabajan, como en la concepción del cálculo de Valéry, en la dignidad del verso: el lento despertar escribe lentamente el cielo, sus cúpulas suben desde la lenta profundidad de lo cóncavo. La *lentitud* en la extinción sigue la suavidad e impulso de la trascendencia: *¿Dónde? /Tú sabes que la oyes cuando /estás ya del otro lado de tu /propio existir*. La *lentitud* se constituye como el límite de la escritura entre la curva de la concavidad o memoria de la palabra y su tangente sonora, la nota que interminablemente pregunta su *adónde*. Estos signos sumergidos los podríamos diagramar, al estilo de Leibniz:



La *lentitud* se constituye como el límite de la escritura entre la curva de la concavidad o memoria de la palabra y su tangente sonora, la nota que interminablemente pregunta su *adónde*.

EL LÍMITE DE LA LENTITUD.

En el proceso de escritura de Valente se puede indagar sobre la unidad apriorística entre la idea de *lentitud* y la “palabra”, ya que aquella no aparece como un signo exterior ni casual. Estos dos procesos, idea y palabra, coinciden hasta tal punto que no sólo la idea de *lentitud* determina la elección de los términos, su fisonomía, sus bordes, la lentitud de su música (*plenitud, andadura, entraña, disolverse, desgrana*) sino que la forma anterior, sumergida en la palabra, condiciona también otro cálculo, una serie de símbolos que se reactivan por generalización: redondez, ascensión, luz, piedra, noche, sombra, descenso, cóncavo, convexo, laberíntico, extinción, envolvimiento, memoria.

Las dificultades con el lenguaje implican una ardua labor con las ideas; esta resistencia le entrega al poeta las “ocurrencias”, según Hegel:

En la poesía libre [...], la coacción de cambiar de una manera y otra la expresión de las nociones, reducirlas, extenderlas, da al poeta tantas nuevas ideas, ocurrencias, invenciones que no hubiera tenido sin un estímulo semejante (913; 15, 291).....²²⁶

Este argumento que se encuentra en el apartado sobre la versificación en la *Estética* de Hegel, prefigura el cálculo de Valéry y está en consonancia con la concepción del lenguaje, que tiene Leibniz, en cuanto modulador del pensamiento.

La idea del lenguaje como un cálculo, tanto en Valéry como en Leibniz, destaca el valor del formalismo. Y éste, por ser la lógica de un objeto cualquiera, permite algo muy importante para las matemáticas o el

²²⁶ Hegel citado en Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I.*, op. cit., p. 269.

arte, pensar según la analogía de las relaciones, lo cual hace “olvidar la naturaleza de las nociones”²²⁷. En Leibniz la reintegración universal evoluciona hacia la unidad del objeto fundada en la unidad de la forma como unidad de enlace. Su concepción lingüística – vía Kant y Herder – expande la visión lógica del lenguaje que tiene Humboldt hacia una concepción “más profunda, comprensiva, idealista-universal que está fundada en los principios de la doctrina leibniziana”²²⁸.

En Humboldt, como en Leibniz, se conquista la objetividad por un “proceso de conformación espiritual”²²⁹. La cosmovisión aislada de cada lengua posee un “eco de la naturaleza *universal* del hombre”²³⁰ y sólo la totalidad de éstas permite acceder a la objetividad, según Humboldt: “la subjetividad de *toda* la humanidad se vuelve una vez más algo intrínsecamente objetivo”.²³¹

En cuanto a Valéry, el formalismo relacional contempla la distribución de las luces y las sombras, constituye el gran arte de un lenguaje admirablemente exacto, el misterio y la unicidad del cálculo²³².

²²⁷ Esto es porque desde la perspectiva de Leibniz, como anota M. Serres, “el objeto matemático es una abstracción en la que considera sistemáticamente las relaciones”. (*La comunicación, op. cit.*, p. 165.)

²²⁸ Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas, op. cit.*, V. I, p. 112.

²²⁹ *Ibíd.*, p. 113.

²³⁰ *Ibíd.*

²³¹ Humboldt citado en *Ibíd.* La *actividad* del lenguaje permite esta síntesis porque la palabra incita a crear conceptos, según Humboldt: “Los hombres no se entienden entre sí confiando en signos de las cosas, tampoco disponiéndose entre sí a crear exacta y completamente el mismo concepto, sino afectándose recíprocamente el mismo eslabón de la cadena de sus representaciones sensibles y creaciones conceptuales internas, tocando la misma tecla de su instrumento espiritual de donde brotan en seguida conceptos correspondientes aunque no idénticos... Si se toca de este modo el eslabón de la cadena, la tecla del instrumento, vibra el todo y lo que brota del alma como concepto está en armonía con todo lo que rodea al eslabón aislado aun cuando se encuentre a gran distancia”. Citado en *Ibíd.*, p. 114.

²³² En *Eupalinos*, escribe Paul Valéry: “¿Y qué hay más misterioso que la claridad? [...]¿Qué más caprichoso que la distribución de las luces y las sombras sobre las horas y los hombres? [...]

De tal modo el cálculo poético, que consigue sacar una Voz pura e ideal, se caracteriza porque coordina la mayor cantidad de factores independientes: “el sonido, el sentido, lo real y lo imaginario, la lógica, la sintaxis y la doble invención del fondo y de la forma...”²³³. El caso paradigmático del formalismo del cálculo se encuentra en la obra de Mallarmé, en la cual el “fondo” ya no es la causa de la forma, sino uno de sus efectos porque ahora las figuras son propiedades sustanciales de ésta. Por medio de ordenamientos sorprendentes, Mallarmé logra “dar valores equivalentes a las significaciones, a las sonoridades, a las fisonomías mismas de las palabras...”²³⁴. De tal modo que los versos alcanzan la plenitud del brillo en su resonancia inaudita.

Retomando a Leibniz, su formalismo postula un desarrollo correlativo de las ideas y los signos que permiten situar el problema del lenguaje dentro del concepto de la *Lógica general*, por lo cual, la *Característica* no se limita a ser un lenguaje arbitrario de signos sino que expresa las conexiones lógicas entre los caracteres y las cosas. Existe cierta proporción entre ellos y en las relaciones entre los diversos caracteres que expresan las mismas cosas²³⁵. Esto permite escapar de la dificultad de la arbitrariedad. Leibniz lo sintetiza así:

¿qué es la razón, sino el discurso mismo cuando los significados de los términos están bien delimitados, y asegurada su constancia, y cuando esas significaciones inmutables se ajustan unas a otras y se componen con claridad? Y eso es uno con el cálculo”. (*Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*, Visor, Madrid, 2000, pp. 48-49).

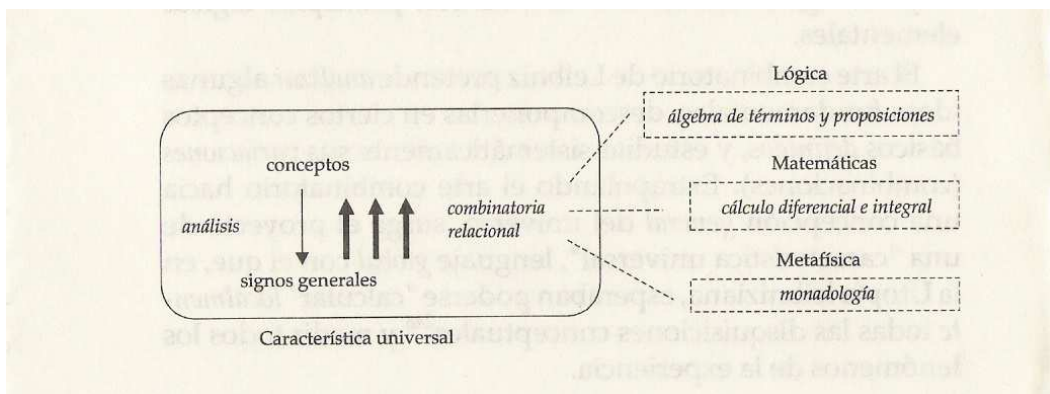
²³³ Valéry, Paul, *Teoría poética y estética*, op. cit., p. 103.

²³⁴ Valéry, Paul, *Estudios Literarios*, Visor, Madrid, 1995, p. 277.

²³⁵ Para Leibniz esta proporción o relación es el fundamento de la verdad: “esta proporción o relación hace que, aunque empleemos estos u otros caracteres, el resultado siempre sea el mismo, o bien algo equivalente o algo que corresponda proporcionalmente. Aunque acaso para pensar siempre sea necesario emplear algunos caracteres”. Y agrega en su diálogo: “...esto confirma el

.....adviento que si los caracteres pueden aplicarse al razonamiento debe haber en ellos una construcción compleja de conexiones, un orden, que convenga con las cosas si no en las palabras individuales (por más que también esto sería mejor) al menos en su conexión y flexión. Y este orden, con algunas variaciones tiene su correspondencia de algún modo en todas las lenguas.²³⁶

La combinatoria leibniziana, en consonancia con la cabalística, esperaba cifrar la complejidad del mundo a través de un cálculo, o arte general de combinaciones conceptuales elementales ligadas de forma natural. Se trata de una ciencia general de las relaciones abstractas, que en cierto modo se anticipa a Peirce al recombinar los signos generales a lo largo de diversos ámbitos relacionales, produciendo nuevos conocimientos. Así:



La Característica es un alfabeto de los pensamientos que proyecta la reintegración de lo universal al ser el fundamento de una lógica general que en cierto modo se anticipa a Peirce al recombinar los signos generales a lo largo de diversos ámbitos relacionales, produciendo nuevos conocimientos.

cálculo de los analíticos o de los aritméticos. Pues en los números la cosa ocurre siempre del mismo modo, sea que utilices la escala decimal o como hacen algunos la duodecimal; y lo que enseguida explicaste, de diversas maneras, acerca del cálculo, cúmplase con pequeños guijarros o con otras cosas susceptibles de ser numeradas, pues el resultado es siempre el mismo. Y ocurre en el análisis, aunque al emplear caracteres diferentes se perciben con mayor facilidad diferentes propiedades de las cosas. En efecto la base de la verdad siempre se halla en la conexión misma y en la disposición de los caracteres". Leibniz G.W. *Escritos Filosóficos, op. cit.*, pp. 175-176.

²³⁶ *Ibíd.*

LA CARACTERÍSTICA UNIVERSAL.²³⁷

Este diagrama lógico-semiótico de la liberación de la imaginación, muestra el movimiento general de la Característica leibniziana que enfatiza, peirceanamente, la utilidad de signos generales y el proceso fundamental de re combinaciones relacionales (el cual, asociamos, en esta Tesis, con la estructura de *expectroversión* de los *límites*, en cuanto activación de símbolos).

El método de Leibniz conduce “a un conjunto virtual de conclusiones simbólicas”²³⁸, un compendio de símbolos que se determinan entre sí por encadenamientos reversibles.

2. LA ESTRUCTURA *LÍMITE* DE *INFINIVERSIÓN* Y LA RESTAURACIÓN DE LA EXPERIENCIA DE LOS ORÍGENES.

La lanza detiene a la flecha en su vuelo, /
la palabra debe ser captada en su fuente.
Ts'an T'ong K'i

Vamos ahora a examinar brevemente el proyecto leibniziano de reintegración de una lengua perfecta, ya que se aproxima a lo que Valente llama la restauración de la experiencia de los orígenes, es decir la rememoración del sentido.

²³⁷ Diagrama tomado de Zalamea, Fernando, *Ariel y Arisbe. Evolución y evaluación del concepto de América Latina en el siglo XX: una visión crítica desde la lógica contemporánea y la arquitectónica pragmática de C.S.Peirce*, Convenio Andrés Bello, 2000, Bogotá, p. 143.

²³⁸ Según M. Serres, Leibniz: “lanza símbolos racionales que se determinan entre sí, arquitecto de una totalidad de encadenamientos reversibles cuyo eslabón central es el principio de identidad”. (*La comunicación, op. cit.*, pp. 165-166).

En Leibniz el retorno a la unidad lingüística, prefigura el enlace del “misticismo lingüístico” – como se da en Hamann²³⁹, para el cual el lenguaje tiene una vida propia y preexiste al individuo, lo constituye - con el pensamiento lingüístico racional moderno²⁴⁰.

El proyecto de Leibniz se inscribe en la tradición de la Cábala, cuyas consecuencias teóricas y prácticas se pueden rastrear en los estudios de Walter Benjamin acerca de la traducción como una búsqueda obstinada de todas las fisuras y las compuertas a través de las cuales las corrientes fragmentadas del habla humana buscarían su salida hacia un océano único. En cierto modo, bajo la poética de Valente, también, corre esta sutil exaltación. La esperanza de hacer surgir la chispa, en que se crea, gracias a un eco espontáneo, una lengua más cercana a la unidad primigenia del lenguaje. El presagio latente de un discurso perdido pero más integral que se encuentra emboscado, *infinivertido*, entre las líneas del texto y detrás de ellas. Observemos las consecuencias filológicas de estas tesis sobre un poema, leamos:

AL LLEGAR A PASSY

la torre se alumbraba por el aire

²³⁹ Leibniz y Hamann están en contacto activo con la corriente cabalista y pietista y el problema del retorno a la unidad lingüística aparece ligado al de la traducción como un imperativo teleológico. G. Steiner explica esta situación: “La defensa de la traducción tiene sus antecedentes religioso y místico [...] Incluso si siguen siendo oscuras las razones exactas del desastre de Babel, sería un sacrilegio atribuir a este acto divino una finalidad irreparable y confundir el vaivén de las relaciones entre Dios y los hombres hasta en la hora del castigo, y sobre todo en ella. Pues del mismo modo que es posible prever en la caída la venida del Redentor, podría pensarse que la diversidad de las lenguas en Babel contiene, bajo la forma de un apremiante potencial moral y práctico, el retorno a la unidad lingüística, el movimiento hacia Pentecostés y más allá de él”. Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, op. cit., p. 253.

²⁴⁰ La integralidad de la lengua es una idea que estará presente en Humboldt, quien afirma que la lengua se identifica con la “totalidad ideal del espíritu”, citado en *Ibid.*, p. 101.

y las nubes se llenaban de pájaros.

*De dos en dos subías, cuerpo,
los rotos escalones
de la melancolía.*

*¿Fundaste tú esta ciudad
con tu poca ceniza,
con tus pies solitarios,
con tu solapa anónima?
No llora el llanto quien lo tiene,
sino sus sombras allegadas,
sus días paralelos,
sus tímidos difuntos.*

*En la mañana húmeda se empapan
de lento amor tus ojos,
de lentos despertares,
de escrituras lentísimas.*

*Comparecencia ciega de las manos.
¿Escribiste este cielo tú, formaste tú
el lomo gris del animal celeste
que el río arrastra con sus aguas?
Cenizas tuyas del amor,
el cuerpo.*

Passy en la súbita
*celebración del aire.*²⁴¹

Con este poema u otros podemos indicar algunas de las características que conjeturamos integrarían la estructura *límite* denominada *infinivertida*:

- ✚ Se *dispersa* y concentra en ritmos de *inversión*. Detrás de las líneas de los versos, el lenguaje *acota* una zona sacra: *AL LLEGAR A PASSY / la torre se alumbraba por el aire / y las nubes se llenaban de pájaros.*
- ✚ Configura ritmos *continuos* de interiorización. La palabra *interiorizada* incita a una meditación desolada: *De dos en dos subías, cuerpo, /los rotos escalones /de la melancolía.* Destino desolado y palabra desolada por su fragmentación: *los rotos escalones.*
- ✚ Reactiva los sedimentos. Desciende a la memoria de la materia. Opera en la integración del sentido. En la Universalidad: *¿Fundaste tú esta ciudad /con tu poca ceniza,/...con tu solapa anónima? / No llora el llanto quien lo tiene, /sino sus sombras allegadas, / sus días paralelos,/sus tímidos difuntos.*

²⁴¹ Valente, José Ángel, "(Passy)", *Obra poética 2*, op. cit., pp. 222-223.

- ✚ Unificación de los estratos de sentido. El poema conlleva, *infinivertidamente*, la restauración múltiple de la experiencia en la integración del sentido del *llanto* que subsume todos los tiempos divididos.
- ✚ Se genera en experiencias extremas que tienen el poder de proyectarse hacia el origen y donde el movimiento creador puede ser infinitamente recommenzado: *Cenizas tuyas del amor,/el cuerpo./Passy en la súbita/celebración del aire.*
- ✚ Crea un trans-mundo o un mundo anterior al mundo. Una invasión de sombras proyectada sobre el lenguaje: *No llora el llanto quien lo tiene, /sino sus sombras allegadas, /sus días paralelos,/sus tímidos difuntos.*
- ✚ Se vierte sobre lo ilimitado e informe. Formas sumergidas, reptantes, lentas, pugnaces. Infinitamente móviles, como en el caos primordial o en la física lucreciana.
- ✚ Hace sensible la *nada*: *Comparecencia ciega de las manos.*
- ✚ Genera un torbellino de autodestrucción y creación sin término.
- ✚ Converge hacia el origen; al lugar donde la palabra se *indetermina*, transforma y metamorfosea: *¿Escribiste este cielo tú, formaste tú / el lomo gris del animal celeste / que el río arrastra con sus aguas?.*

- ✚ Visiona el vértigo de los orígenes que colinda con escenarios míticos de lucha entre contrarios.
- ✚ Crea un estado de suspensión o vuelo inmóvil de la palabra única (residuo o fondo de una palabra *universal*) sobre el enjambre de las palabras posibles: *Cenizas tuyas del amor, / el cuerpo./ Passy en la súbita / celebración del aire.*
- ✚ Abre fisuras sobre o entre la potencialidad del logos. *Anterioridad.* Despertar, *infiniversión*, respiración: *En la mañana húmeda se empapan /de lento amor tus ojos, /de lentos despertares,/de escrituras lentísimas./Comparecencia ciega de las manos.*
- ✚ Señala lo genésico. El proceso oscuro de la generación desde el humus infinitesimal.
- ✚ Funciona en un *continuo*, se articula en la misma vibración circular de la vida: *la torre se alumbraba por el aire / y las nubes se llenaban de pájaros.*
- ✚ Frontera entre el cero y el infinito: *Passy en la súbita /celebración del aire.*

Interrelacionadas con las anteriores propiedades, la estructura *infinivertida* tendría unas propiedades lógicas entre las cuales señalamos las siguientes:

- ✚ Hay un germen formal traducible. Se generan resonancias inauditas.
- ✚ Hay un fondo único.
- ✚ Auto-inclusión: Del infinito (alteridad) por sí mismo.
- ✚ Inclusión recíproca: Del infinito por el *origen*. El lenguaje se convierte en un agente de espiritualidad.
- ✚ En cualquier momento de la evolución del poema es posible leer en él su origen olvidado, que es la clave de donde se extraen todas sus combinatorias topológicas y sus modelos posibles: series exóticas que se podrían desarrollar hasta el infinito, circularidad, recurrencia, modelos espiralados, inmovilidad dinámica, etc.
- ✚ La palabra es dicha y negada, *infiniversión*. Demolición del mecanismo de formulación de fórmulas desde su propio engranaje verbal.
- ✚ Comprensión del *límite* donde quedan reabsorbidas las contradicciones.
- ✚ Símbolo de la *devoración*.

En síntesis, la estructura *límite* de *infiniversión* permite a la poética de Valente autoexplicarse aplicándose indefinidamente sobre sí misma.

Ahora bien, Valente busca un poema futuro cuya palabra se sumerge en lo inmemorial y Leibniz busca la reintegración de una lengua perfecta, un alfabeto de las ideas humanas que permita hacer simultáneas la escritura y la meditación. La *Característica* universal ha de

contener la ciencia actual y la ciencia pasada. Las cosas podrán tener varios nombres pero tendrán uno que será la clave de los demás.

El proyecto leibniziano busca ser directamente accesible a todos los hombres, por lo cual coexisten en él lo universal y lo monádico. Para Leibniz el pensamiento es lenguaje interiorizado, lo que lleva a pensar y a sentir como impone y permite la lengua propia. Sin embargo, esto no impide que las lenguas difieran profundamente como las naciones porque ellas también son mónadas y por tanto reflejan o estructuran la experiencia según “sus peculiares modos de percepción y hábitos cognoscitivos”²⁴².

El universalismo de su sistema, con su depuración semiótica, sobrepasa otros proyectos de lenguas universales, – como los propuestos por Dalgarno y Wilkins²⁴³- ya que toma como modelo el simbolismo matemático, cuya eficiencia reside en que “las convenciones de la operación matemática parecen hormadas sobre la arquitectura misma de la razón humana y escapan a toda variación geográfica”²⁴⁴. Esto le permite dotar a su lengua universal o *Característica* de una gramática racional que permite conocer todo lo cognoscible sobre un objeto. La *Característica* reconduce toda disciplina a los *signos*, para que así pueda colaborar activamente la *imaginación*. Los caracteres operan como marcas sensibles en una escritura ideográfica que representa directamente los pensamientos.

²⁴² Steiner, George, *Después de Babel*, op. cit., p. 94.

²⁴³ George Dalgarno, cuyo *Ars Signorum* apareció en 1661, y el obispo Wilkins, quien en 1668 publicó *Essay towards a real character and a philosophical language*. *Ibíd.*

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 95.

Ahora bien, este inmenso sueño de Leibniz tiene resonancias con la empresa mallarmeana, tal como la describe Valéry en sus aproximaciones sabiamente calculadas entre los términos y las ideas, en el presagio de un álgebra que evoluciona por sí misma y por lo que se habría de descubrir:

....que las formas del discurso son figuras de relaciones y de operaciones que, permitiendo combinar o asociar los signos de objetos cualesquiera y de cualidades heterogéneas, pueden servirnos para llevarnos al descubrimiento de la estructura de nuestro universo intelectual.²⁴⁵

El arte característico de Leibniz consistirá, precisamente, en ir formando y ordenando los caracteres para que mantengan entre sí la relación que mantienen entre sí los pensamientos. Será independiente de toda lengua hablada y su universalidad le permitirá representar todas las nociones y no sólo números:

La Característica es la que le da palabras a las lenguas, letras a las palabras, cifras a la aritmética, notas a la música. Es la que nos enseña el secreto de fijar el razonamiento y de obligarlo a dejar algo así como huellas visibles en el papel, para examinarlas a voluntad: es la que nos enseña a razonar con poco esfuerzo, colocando los caracteres en lugar de las cosas para aliviar a la imaginación.²⁴⁶

La *Característica* es un alfabeto de los pensamientos, un método de descubrir. Es una auténtica lógica porque no se limita a instaurarse como lengua universal, sino que proyecta la reintegración de lo universal al ser el fundamento de una lógica general que constará de símbolos para todas las operaciones del pensamiento.

²⁴⁵ Valéry, Paul, *Estudios Literarios*, op. cit., p. 255.

²⁴⁶ Leibniz G.W. *Escritos Filosóficos*, op. cit., pp. 155-156.

3. LA EMERGENCIA DE LA FORMA.

3.1. LA TOPOLOGÍA, LA TEORÍA DE LAS CÓNICAS Y LA *EXPECTROVERSIÓN DE LOS LÍMITES.*

La *Característica* es también una auténtica *lógica universal*. Involucra un cálculo de los problemas y los *límites*, una combinatoria en la que Leibniz se revela como el primer “formalista”²⁴⁷, el primer matemático del orden y de la cualidad²⁴⁸, según podemos leer en sus propios textos:

El arte combinatorio en particular es a mi ver aquella ciencia (que también puede ser generalmente llamada característica o especiosa) en la que se trata de las formas de las cosas o sea de las fórmulas en general, a saber, la **cualidad** en general, o sea lo semejante y lo desemejante, en cuanto unas y otras fórmulas surgen combinadas entre sí de a, b, c, etc. (sea que representen las cantidades o bien otra cosa)²⁴⁹.

El arte de la combinatoria se centra en el arte de *descifrar*. Leibniz identifica el criterio de la semejanza con el de la “expresión” de las

²⁴⁷ Leibniz no sólo es analista y logicista sino formalista. Vid. Serres, Michel, *La comunicación*, *op. cit.*, p. 157.

²⁴⁸ El valor revolucionario de lo cualitativo en Leibniz ha sido subrayado por M. Serres, quien escribe: “Leibniz adopta la consideración cualitativa, de lo semejante y lo desemejante, de manera que da privilegio a la aritmética y a la noción de función. En Leibniz hay un verdadero análisis en formación (cálculo infinitesimal y teoría de las funciones); y ese análisis se apoya en un formalismo aritmético ya elaborado (porque conoce la combinatoria y comprende la congruencia y los determinantes), que, a su vez, encuentra su fundamento en una ciencia general y abstracta de las formas y del orden, casi un álgebra, en el sentido moderno de esta palabra, y que prevé el *Análisis situs*”. *Ibíd.*, p. 172.

²⁴⁹ Su arte de desciframiento se distingue del álgebra, la cual trata de “las fórmulas aplicadas a la cantidad, o sea a lo igual y a lo desigual. Así pues el álgebra está subordinada a la combinatoria y emplea constantemente sus reglas. Pero éstas son mucho más generales y tienen lugar no sólo en el álgebra sino también en el arte de descifrar, en varias clases de juegos, en la geometría misma, cuando se la trata linealmente a la manera de los antiguos, y por último en todos los dominios en que se considera la relación de semejanza”. Leibniz G.W. *Escritos Filosóficos*, *op. cit.*, p. 202.

similitudes que se reconocen en una “*invariante*” a pesar de las mayores deformaciones. Éstas son sus palabras: “No es necesario que lo que concebimos de las cosas extramentales sea completamente semejante a ellas, sino que las **exprese**, como una elipse expresa a un círculo visto de través”²⁵⁰. Con esta idea Leibniz destaca el valor de la cualidad sobre la métrica. Anticipa así lo que será la Topología²⁵¹, la cual se ocupa de aquellas propiedades de las figuras que permanecen invariantes cuando dichas figuras son plegadas, dilatadas, contraídas o deformadas de cualquier manera, tal que “no aparezcan nuevos puntos o se hagan coincidir puntos ya existentes”²⁵².

Con la propiedad de invarianza, Leibniz, propone, a su vez, una teoría del conocimiento, el cual “no consiste en la identidad del pensamiento con la realidad, ni en cierto ‘parecido’ o ‘semejanza’ entre el primero y la segunda, sino en que el pensamiento ‘expresa’ la realidad”²⁵³.

Con el reconocimiento de la figura *invariable* que se conserva a través de toda la diversidad de los reflejos, las nociones cualitativas se muestran como esenciales, donde lo cuantitativo es el accidente; la noción de orden aparece, matemáticamente, más profunda que la noción de medida.²⁵⁴

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 160.

²⁵¹ Tenemos en la historia de las matemáticas la profética afirmación Leibniziana que podría servir de detonante metafórico en los estudios filológicos: “Creo que nos falta otro tipo de análisis propiamente geométrico que exprese directamente la localización, así como el álgebra expresa la magnitud”. Citado en Kline, Morris, *El pensamiento matemático*, op. cit., v.III, p. 1529.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ Leibniz G.W. *Escritos Filosóficos*, op. cit., p. 160.

²⁵⁴ Para un análisis del formalismo en Leibniz, véase Serres, Michel, *La comunicación*, op. cit., p.156.

La propiedad lógica de la invarianza es uno de los rasgos que vamos a postular en esta Tesis como propio de la estructura *límite* que hemos llamado *expectrovertida*.

Observemos las *transformaciones* que se operan en un poema de Valente para deducir la *invariante* de la palabra poética:

El gato es pájaro.

*Salta de su infinita
quietud
al aire.*

Se hace presa.

Es cuerpo, presa con su presa.

Vuela.

*Desaparece hacia el crepúsculo.*²⁵⁵

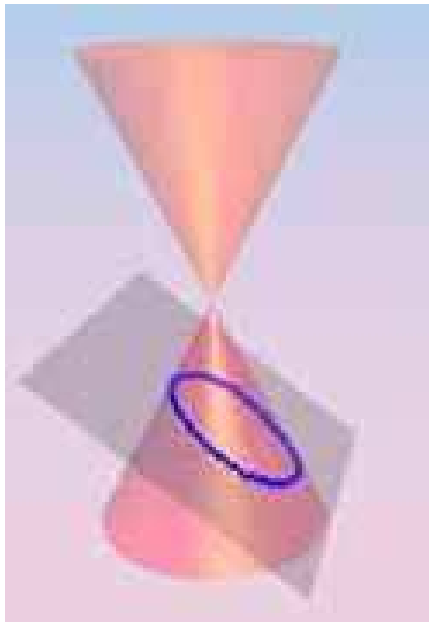
Las transformaciones felinas de la palabra aparecen como transformaciones *continuas*, es decir, topológicas. El gato-palabra se retrae, se dilata, se deforma y se pliega en pájaro.

Esta transformación también la podemos traducir al lenguaje de las secciones cónicas con las que trabajaba Leibniz. Pero antes de ello tenemos que hacer un breve e importante *intermezzo* de la razón por la que apelamos a la teoría de las cónicas en esta parte.

²⁵⁵ Valente, José Ángel, "XXIII", *El Fulgor. Antología Poética (1953- 1996)*, op. cit., p. 278.

Simply se trata de la tesis de que el *límite* estructurante de la *expectroversión* tendría, como mínimo, las mismas propiedades de un modelo cónico, entre otras, las de que envuelve cierta armonía, el problema o teoría de las *sombras*, el principio de continuidad, las cuestiones que conciernen al infinito, la existencia de una invariante en una secuencia de metamorfosis y, por supuesto, la cuestión del punto de vista y de la expresión en general.

Retomando lo que decíamos antes del *intermezzo*, las transformaciones del poema las podemos traducir metafóricamente al lenguaje de las secciones cónicas. De este modo el cuerpo del poema citado podría ser la *elipse* que se genera por la intersección de un plano inclinado (el deseo) y un cono (la entonación animal):



El cuerpo del poema podría ser la elipse que se genera por la intersección de un plano inclinado (el deseo) y un cono (la musicalidad). Dentro del cono gira transversalmente la elipsis y como

tal tiene dos focos el vuelo y la quietud que le llevan a transformarse expectrovertidamente en el cuerpo traslúcido del poema.

EL POEMA COMO *MODELO* DE SECCIÓN CÓNICA.

Dentro del cono gira transversalmente la elipsis del poema. La elipsis como tal tiene dos focos (vuelo y quietud) que le llevan a transformarse *expectrovertidamente* en el cuerpo traslúcido del poema, es decir, que las relaciones *lógicas* entre el vuelo y la quietud implican la intervención del tercero excluido en el infinito; son “*indecidibles*”.

Las similitudencias de los grupos fónicos –áo/ -ía / -ea ordenan el ritmo de los versos e inducen *expectrovertidamente* una *estela* de palabras musicalmente conexionadas con ellos:

-áo/ = *gato, pájaro.*

-ía/= *infinita, aire, hacia.*

-ea/= *hace, presa, desaparece.*

De las transformaciones de las propiedades aparecer / desaparecer, movilidad / inmovilidad abstraemos, *expectrovertidamente*, la *invariante* de *la tensión del vuelo* que implica el salto al origen²⁵⁶.

En la *invariante* elíptica de la *tensión del vuelo* la *difracción* del grupo fónico *sa* atrae y traslada musicalmente la tensión de las posiciones: *Salta, presa, presa, presa, desaparece.* El sentido

²⁵⁶ El origen, según Heidegger, se relaciona con un “salto”: “La palabra origen significa hacer surgir algo por medio de un salto, llevar al ser a partir de la procedencia de la esencia por medio de un salto fundador”. Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*, Alianza Universidad, Madrid, 1997, p. 67.

expectrovertido de esta serie nos indicaría *lógicamente* que estamos ante una *inclusión* unilateral ilocalizable que traduce la serie infinita de un *límite externo, trascendente*.

Con este breve análisis del poema abducimos la siguiente tesis: en general el *límite* estructural de la *expectroversión*, en la poética de Valente, implica la posibilidad universal de traducir los temas (deseo, vuelo, desaparición, etc.), a lo cual se agrega la posibilidad universal de hacerlos *variar* en sí mismos para dar cuenta de su formación.

3.2. LA POTENCIALIDAD FORMAL Y TRANSFORMATIVA DE LOS INTERSTICIOS. LA EXPECTROVERSIÓN DE LOS LÍMITES Y EL PERSPECTIVISMO DE LEIBNIZ.

Poeta – no es una imagen determinada lo que deseo,
sino el grupo maravilloso de todas las posibles.
Paul Valéry

La *expectroversión* refleja la formación de arquetipos con variaciones en distintos estratos lógico-poéticos. Un nivel, - lo acabamos de ver - que se relaciona con el problema de la *invariable* textual – y en el que profundizaremos más adelante con los aportes de la semiótica de Peirce- ; otro nivel sería la *expectroversión* como modelo de diversas lógicas en el poema, que desarrollaremos con herramientas de las matemáticas modernas y contemporáneas, y un primer estrato podría ser la *expectroversión* como *punto de vista* de las palabras poéticas tomadas como mónadas. Esta traducción es posible porque las mónadas, según Leibniz, son como almas que expresan el mundo entero, lo incluyen en

forma de una infinidad de pequeñas percepciones, pequeños resortes y, a su vez, se podría plantear que, también, en la palabra poética se producen acordes que corresponden a zonas del universo. Sus ondas inmemoriales inciden sobre ella y por tanto es posible considerar cada palabra como un pequeño texto lírico que, aunque esté comprimido o plegado, es potencia de expansión de la vida y de estiramiento del mundo. Por este proceso de acordes universales, *perspectivismo* y nuevas relaciones entre lo Uno y lo múltiple podemos plantear la tesis de que la palabra poética vive, aparece o actúa *expectrovertida* e *infinivertida*. Para comprender estos aspectos en relación con el monadismo conjetural de la palabra poética observemos un texto:

XX

Amanecer.

La rama tiende

su delgado perfil

a las ventanas, cuerpo, de tus ojos.

Pájaros. Párpados.

Se posa

apenas la pupila

en la esbozada luz.

Adviene, advienes,

cuerpo, el día.

Podría el día detenerse

en la desnuda rama,

*ser sólo el despertar.*²⁵⁷

Los límites o fronteras expresados por las *ventanas* y *Párpados* de las palabras nos remiten a su carácter monádico. La *rama desnuda que se extiende* simboliza la palabra poética: *La rama tiende /su delgado perfil /a las ventanas, cuerpo, de tus ojos. / Pájaros. Párpados.*

Las figuras, la mímica y la acción de las palabras en los márgenes del poema nos hablan de su carácter monádico:

Amanecer.

La rama tiende

Se posa

Advienes, advienes,

cuerpo, el día.

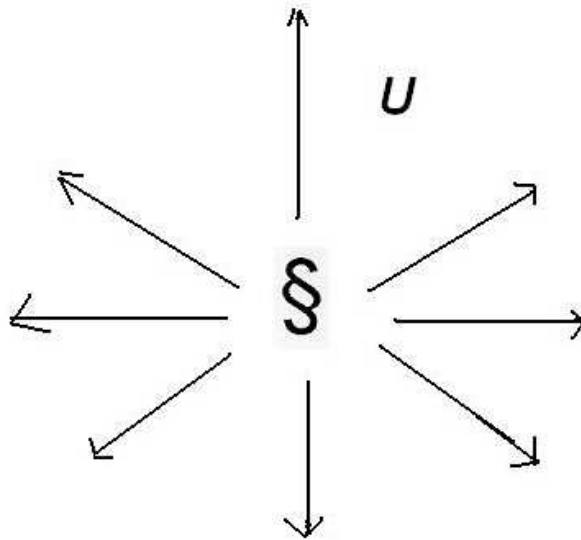
Podría el día detenerse

²⁵⁷ Valente, José Ángel, *Poemas, op. cit.*, p. 228.

Estamos ante un paraje exento, donde las palabras aparecen rodeadas de vacío. El lugar de su aislamiento las hace visibles desde cualquier distancia, ganan un fulgurante relieve, reintegran su materialidad, unifican el espacio de lo interno y lo externo; en su aislamiento se materializa toda su fuerza, se abren aisladamente y revelan su singularidad orgánica, el lugar desde donde miran el universo. La vista se funde con el espacio, la reintegración material de las palabras en el espacio se acerca a la figura de un cálculo. El cálculo aparece como constitución de un espacio legible.

La palabra *infinivertida, desnuda rama*, se *expectrovierte* en el silencio universal, en los universos vacíos del cuerpo, el pensamiento y la vida, en lo no dicho, como subraya Valente: “El avanzar o el tenderse o proponerse de la palabra es signo o señal que hace ésta no hacia nada exterior a ella, sino sólo hacia su propia interioridad. La palabra aparece o se presenta en el poema abierta hacia sí misma, hacia la plenitud de su interior silencio, hacia lo infinitamente no dicho del decir”.²⁵⁸

²⁵⁸ Valente se refiere al carácter monádico de la palabra poética, precisamente, al referirse a la poesía de Ungaretti, en donde la inocencia y la memoria encuentran su unidad. (Vid. *La Experiencia Abisal*, op. cit., pp. 34-35).



§ palabra *infinivertida*.

U Universos por *decir*.

La palabra poética vive como el prisma de un *ritornelo*.
transparece y se expande para retornar al silencio original.

EXPECTROVERSIÓN DE LA PALABRA POÉTICA

EN LOS UNIVERSOS DEL SILENCIO.

Valente como Leibniz recupera el problema del *infinito* y sus especificaciones: *series, convergencia, paso al límite*. El poema es la *curva* infinita que toca en una infinidad de puntos una infinidad de curvas, la curva de variable única, la serie convergente de todas las series.

Así en la poesía de Valente son frecuentes las series de series de *la palabra, el cuerpo y la vida (universal)*. En las series de los poemas que vienen después de *El Fulgor*, la piel del aire se pega al cuerpo y las series convergen en el despertar de la palabra:

Rama, cuerpo, ojos, pájaros, párpados, pupila, luz, cuerpo, día,
rama, despertar.

Las series sonoras de las palabras nos entregan la operación del paso al *límite* (la ósmosis musical de las aliteraciones) y su convergencia tiende a alcanzar n dimensiones:

Amanecer, apenas, adviene, advienes

Perfil, pájaros, párpados, posa, pupila, podría.

Delgado, detenerse, desnuda, despertar.

En la convergencia del movimiento *expectrovertido* el arco apunta más allá del blanco; se trata de “la armonía propia del tender en direcciones opuestas”²⁵⁹. Leibniz nos permite pensar esta operación de *paso al límite* con su principio de que “la igualdad es *límite* de desigualdades”²⁶⁰, *Pájaros. Párpados*. Así opera el *límite expectrovertido* en la poética de Valente. La luz es *límite* de la sombra, lo temprano *límite* de lo tardío, el ascenso *límite* del descenso, etc.

En el *paso al límite* la integración de la serie tiende a un *límite* y siempre es posible intercalar otro término entre la suma y un *límite*:

Amanecer, rama, delgado perfil...., luz...., despertar.

En el interior de un mismo orden se presenta una variada escala de órdenes donde un elemento cualquiera es infinitamente pequeño o infinitamente grande en relación con el elemento que lo precede o le sigue. Así el grano de arena tiene su peso y su gravedad. El pensar la

²⁵⁹ O. Paz citado en Antonio Domínguez Rey (Valente José Ángel), *Treinta y siete fragmentos*, Prólogo de Antonio Domínguez Rey, Barcelona, Ambit Serveis Editorials, S.A., 1989. p.11. Domínguez Rey explica: “Convergencia por la divergencia. Tal es el modo de la nueva escritura. Donde los demás terminan, Valente empieza. Supo educir del trasfondo del verso la pantalla oculta de una voz perforante”. *Ibíd.*

²⁶⁰ *Vid.* el análisis que hace M. Serres (*La comunicación, op. cit.*, p. 181).

operación de *paso al límite* nos lleva al estudio de las series y de su convergencia, que nos proporciona un tipo de paso libre de toda intuición espacial - el arco que apunta más allá del blanco-. Entre el *límite* y lo que está limitado, la relación es de homógonos²⁶¹. Este término permite comprender en el campo poético cómo el reposo es *límite* del movimiento, etcétera. Lógicamente esta teoría del paso al *límite* suspende la jurisdicción del principio del tercero excluido y matemáticamente introduce consideraciones que escapan en cierto modo de la métrica.

En Leibniz, la reintegración de lo universal se ve impulsada, pues, por los valores del formalismo y la recuperación de la idea de *infinito*, bajo los cuales subyace la idea central de *continuo* que permite la reestructuración infinita de las cosas, la comprensión de “series de series que constituyen la inteligibilidad del mundo”²⁶² y el cálculo de distintos grados de verosimilitud, con lo cual se tiene una lógica de lo probable.

El *continuo* “subyace a lo contiguo, que no es más que su *límite*”²⁶³

Leibniz busca en el mundo y la historia los mil fragmentos de la verdad, su expresión progresiva; ve en las singularidades espejos del universo y en las lenguas, variables, el espejo de la lengua universal.

El formalismo leibniciano plantea un *perspectivismo* que deriva en *objetividad*, que estructura los reflejos universales de lo singular que

²⁶¹ Homógonos según la expresión de *Leibniz*, ya que “No hay homogeneidad”, argumenta M. Serres, “en el sentido de Arquímedes, entre el *límite* y lo que está limitado”. *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*, p. 168.

²⁶³ *Ibid.*, p. 174.

constituye la realidad²⁶⁴. Este *perspectivismo* tiene importantes implicaciones en las ciencias y las artes, leamos:

... Y así como una misma ciudad, contemplada desde lados diferentes, parece otra y queda como multiplicada por las perspectivas, así también sucede que, debido a la multitud infinita de sustancias simples, se dan como otros tantos universos diferentes que, sin embargo, no son sino las perspectivas de uno solo, según los diferentes puntos de vista de cada Mónada. (Teodicea, § 147).²⁶⁵

Traducido esto a la estructura *expectrovertida* del poema, tenemos que cada palabra (tomada como mónada) equivale a un pliegue de la materia universal que absorbe, refleja²⁶⁶, refracta²⁶⁷ y difracta²⁶⁸ la luz, el sonido, el sentido:

FORMO

*de tierra y de saliva un hueco, el único
que pudo al cabo contener la luz.²⁶⁹*

La *expectroversión* del poema se estructura en la modulación de la materia. Al seriar las variaciones tenemos la declinación de los perfiles:

²⁶⁴ Cassirer, Ernest, *Filosofía de las formas simbólicas*, op. cit., v. I, p. 112.

²⁶⁵ Leibniz, *Monadología*, op. cit., p. 121.

²⁶⁶ Tomado metafóricamente de la física. Así, cuando una onda incide sobre una superficie *límite* de dos medios, de distintas propiedades mecánicas, ópticas, etc, parte de la onda se refleja, parte se disipa y parte se transmite.

²⁶⁷ La refracción hace que cambie de dirección un rayo de luz u otra radiación al pasar oblicuamente de un medio a otro de diferente densidad.

²⁶⁸ La difracción consiste en que una onda puede rodear un obstáculo o propagarse a través de una pequeña abertura. La onda se puede propagar en líneas rectas o rayos, de forma semejante a como lo hace un haz de partículas. Sin embargo, cuando el tamaño de la abertura (obstáculo) es comparable a la longitud de onda, los efectos de la difracción son grandes y la onda no se propaga simplemente en la dirección de los rayos rectilíneos, sino que se dispersa como si procediese de una fuente puntual localizada en la abertura.

²⁶⁹ Valente, José Ángel, "(Materia)", *Poemas*, op. cit., p. 240.

tierra-saliva-hueco-luz. La *expectroversión* hace aparecer la conexión de todos los perfiles (o puntos de vista de cada palabra) entre sí, la serie de todas las curvaturas o inflexiones. Lo que se capta desde allí es la variedad de todas las conexiones posibles (visuales, sonoras, significantes, etc.) entre los trayectos de una palabra a otra: el poema como laberinto ordenable. La serie infinita de las curvaturas o inflexiones es el mundo, y el mundo entero está incluido en el punto de vista de una palabra: *hueco*.

La palabra se forma como un pliegue de luz, *expectrovertida*, irisada, así:



La palabra poética adquiere un carácter prismático, sus límites transparenten y refleja el universo. Su musicalidad tacea el infinito, las geometrías de su aliento expanden los horizontes.

PALABRA EXPECTROVERTIDA.

La figura aislada de las palabras, monádicas – *FORMO* - revela la perspectiva de las ideas, su multiplicidad, la visibilidad del espíritu y la “Perspectiva acústica de las figuras formadoras”²⁷⁰: *un hueco, el único* (con tendencia a la paronomasia en este caso).

Musical y lógicamente *un hueco* incluye (envuelve) la inflexión y la posición. En la *expectroversión* la palabra designa un estado de lo *Uno*: la unidad en la medida en que envuelve una multiplicidad, multiplicidad que desarrolla lo Uno a la manera de una “serie”: tierra-saliva-luz. Lo Uno tiene una potencia de envolvimiento y de desarrollo, mientras que lo múltiple es inseparable de los pliegues que hace cuando está envuelto y de los despliegues que hace cuando está desarrollado. Las implicaciones y expansiones siguen siendo movimientos particulares que deben ser incluidos en una Unidad universal que los «complica» todos. De este modo podemos entender lo que explica Novalis en una de sus citas:

La pintura de palabras y de signos permite perspectivas infinitas. Permite imaginar también múltiples proyecciones tabulares y perspectivistas ... de las ideas que prometen inmensas ganancias. Aquí se intuye una arquitectónica visible - y una física experimental del espíritu - un arte de descubrir los más importantes instrumentos verbales y de signos.²⁷¹

El perspectivismo en la poesía de Valente hace que la figura devenga en acontecimiento y accedamos a los “vectores de curvatura del

²⁷⁰ Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia*, op. cit., pp. 107-108.

²⁷¹ Agrega Nóvalis en el mismo apartado: “(Los instrumentos son, por así decirlo, fórmulas reales.) (Su ciencia es un álgebra de la física y de la tecnología.) Forma de las superficies de signos (figuras) arte de la significación....”*Ibid.*

lado de la concavidad”²⁷². En el lugar de la concavidad el signo se descompone y abre en su interior un nuevo exterior, un nuevo espacio de parajes reversibles y combinatorios:

*PLIEGUE de la materia
en donde reposaba
incandescente el solo
residuo vivo del amor.*²⁷³

En el poema hay una inflexión que convierte la variación en un pliegue, y que lleva el pliegue o la variación hasta el infinito. El pliegue aparece como potencia. El poema describe una serie de declinaciones posibles o una curvatura variable. Su *modulación* implica tanto una puesta en variación continua de la materia como un desarrollo continuo de la forma. Las singularidades (*PLIEGUE, el solo residuo, amor*) pertenecen plenamente al continuo, aunque no sean contiguas. El *continuo* está hecho de distancias *entre* puntos de vista.

Expectrovertidamente el poema sólo aparece a través de sus metamorfosis o en la declinación de sus perfiles. Así como la figura geométrica, para Leibniz, era el ser una unidad vista en la perspectiva de una serie infinita de términos componentes, como sucede con la punta del

²⁷² Según Deleuze todo punto de vista es punto de vista sobre una variación cuando el objeto deviene acontecimiento: “Si el objeto cambia profundamente de estatuto, el sujeto también. Pasamos de la inflexión o de la curvatura variable a los vectores de curvatura del lado de la concavidad. Partiendo de una rama de la inflexión, determinamos un punto que ya no es el que recorre la inflexión, ni el propio punto de inflexión, sino aquel en el que se encuentran las perpendiculares a las tangentes en un estado de la variación. No es exactamente un punto, sino un lugar, una posición, un sitio, un «foco lineal», línea que surge de líneas. Se le llama punto de vista en la medida en que representa la variación o inflexión. Tal es el fundamento del perspectivismo”. Deleuze, Gilles, *El Pliegue*, ediciones Paidós, Barcelona, 1989, p. 31.

²⁷³ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 35.

cono que es el punto de vista al que se refiere el círculo, la elipse, la parábola, la hipérbola, etc.

El punto de vista en Leibniz o en Valente es el secreto o foco de las cosas, la determinación de lo indeterminado por signos ambiguos: *Arde lo que ha ardido*²⁷⁴ ¿Dónde o cómo se sabe qué es lo que ha ardido?. *EL AMANECER es tu cuerpo y todo/ lo demás todavía pertenece a la sombra.*²⁷⁵ ¿Cuándo amanece todo lo demás?.

*Durar, como la noche dura,
como la noche es sólo sumergido cuerpo
de tu visible luz.*²⁷⁶

Pasamos del *continuo* de la duración de la noche, *Durar, como la noche dura, /como la noche*, al foco de curvatura (del lado cóncavo), *sumergido cuerpo*, del envolvimiento de la noche al pliegue de la luz, a la inclusión, a los intersticios de la sombra, a la idea de *diferencial*.

La idea de *diferencial* en Leibniz fue producto de su observación de la naturaleza, en cuyos pliegues infinitos previó diversos grados de diferenciabilidad y distintos órdenes de infinitud. En la *Monadología* podemos sentir la potencialidad ilimitada de lo singular, el entrelazamiento

²⁷⁴ Valente, José Ángel, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., pp. 92.

²⁷⁵ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 95.

²⁷⁶ *Ibíd.*, p. 95.

de sus infinitos interceptados o envueltos en la tesitura de un infinito más sutil²⁷⁷:

Cada porción de la materia puede ser concebida como un jardín lleno de plantas y como un Estanque lleno de peces. Pero cada rama de la planta, cada miembro del Animal, cada gota de sus humores es, a su vez, un jardín o un estanque igual que los primeros.

Y, aunque la tierra y el aire interpuestos entre las plantas del jardín o el agua interpuesta entre los peces del estanque no son planta ni pez, contienen, sin embargo, todavía plantas y peces, si bien de una sutilidad la mayoría de las veces imperceptible para nosotros.²⁷⁸

Encontramos aquí la idea de un continuo, el valor lógico de la inclusión, el valor literario del perspectivismo, y en los intersticios localizamos los mecanismos de las combinaciones de lo *posible*, es decir, los *diferenciales* que podemos comparar con la palabra poética: *El otoño destila delgadas babas pálidas/ que amenazan la tenue cintura de los álamos*²⁷⁹.

Tenemos en este verso la curva continua del otoño, las tangentes sonoras *de o te, destila, delgadas, tenues* y sus sentidos, que manifiestan el carácter de lo *diferencial* en las palabras, en acepción leibniziana, en cuanto fuerzas instantáneas de la realidad infinitamente sutil, variaciones en estado germinal que están en los pliegues de las ordenaciones,

²⁷⁷ Según explica L. Brunschvicg: “La sabiduría divina, explicaba Leibniz, va mucho más allá de las combinaciones finitas que podemos hallar en la realidad; las convierte en una infinidad de infinitos, esto es, en una infinidad de sucesiones posibles del Universo, cada una de las cuales contiene una infinidad de criaturas”. Citado en Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, op. cit., p. 133.

²⁷⁸ Leibniz, *Monadología*, op. cit., pp. 133-135.

²⁷⁹ Valente, José Ángel, “(vacío)”, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 85.

movimientos que anticipan invisiblemente el impulso de la forma. Los *diferenciales* guardan una potencialidad y concentración ilimitadas para hacer posibles las transformaciones; tal como sugiere la idea propuesta geoméricamente por Leibniz, de una “especie de fuerza primitiva, de una esencia invisible de la que se pudieran deducir los efectos de la apariencia ordinaria de los fenómenos”²⁸⁰. Así en los intersticios más finos de la ordenación del poema intervienen esos mecanismos de transformación de la realidad, de realización de lo posible. Son aprehendidos, en las palabras, en su hallarse al frente de un estado *naciente* en el que se encierra el máximo de potencialidad ilimitada unida a la máxima concentración de entelequia, de esencia delimitadora. *Expectrovertidamente* el poema trasmite sus metamorfosis por esos elementos fulgurantes, principios de la realidad trascendente. Sus palabras serían, metafóricamente, diferenciales que son infinitesimales, cantidades evanescentes, insignificables, que pueden estar organizadas según órdenes incomparables a los que se puede aplicar la operación del paso al *límite*. Desde el marco leibniziano podemos esbozar el principio de que en la poesía de Valente se da una constante modulación *infinitesimal* de los *límites* verbales.

Debemos concluir diciendo que toda la obra de Leibniz es ejemplo del constante esfuerzo por la diferenciación e integración universales. Con el paso del tiempo, en el siglo XX, la lógica matemática alcanza la reconstrucción de lo universal como un “pegamiento estructuralmente

²⁸⁰ Vid. el desarrollo de esta idea en Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, op. cit., p. 133.

controlado” con la teoría matemática de categorías. Así lo discierne F.

Zalamea:

La reintegración de lo local en lo global, después de la distinción y la diferenciación [...], atenta a las complejidades del mundo [...] es una reintegración que la matemática había completado sofisticadamente al menos desde mediados del siglo XX.²⁸¹

CHANT. *Andante maestoso*

MI-nuit — Chré-tiens — C'est l'heu-re so-len.

PIANO.

²⁸¹ Según Fernando Zalamea, el proceso de reintegración en matemáticas se completa con “la teoría de fibraciones en topología y geometría algebraica y con sus consiguientes generalizaciones en la teoría matemática de categorías” (*Ariel y Arisbe, op. cit.*, p. 55).



“ALGEBRAIZACIÓN” IMAGINARIA DE LOS LÍMITES POÉTICOS.

El álgebra es la expresión reducida a los actos.
Paul Valéry.

En la unidad III en que tratamos el “Límite del *Logos*” contemplamos como en la matriz del poema se potencia y musicaliza la *protoforma* del álgebra. Así, por ejemplo, *el fuego*, símbolo de la palabra *inicial*, puede ser configurado como una posible *álgebra universal* representada por una tríada:

$$\mathcal{F} = r^p \leftrightarrow c \leftrightarrow m$$

Formula en la que el *fuego* entra en una sutil combinatoria en donde r^p representa la potencia de la raíz o de los restos, c el centro, la convergencia o la ceniza y m la memoria, matriz o materia.

Contemplamos la dimensión anónima de la profundidad del elemento del *fuego* que se prolonga y se pierde. Donde nada empieza ni termina.

El lenguaje opera sobre el lenguaje, *algebraicamente*, toma signos de la ausencia de signos, prende *otros fuegos*. De esos *otros fuegos* fuera del mundo y de sus relaciones crea imágenes precisas. El espíritu simbólico del álgebra nos permite distinguir de qué están hechos los hilos del *fuego*, del *silencio* o de *la lentitud*, como lo vamos a investigar enseguida.

Además, como ha escrito Novalis, el método de las abstracciones del álgebra permite hacer brillar las *transiciones*. Distinguir los ritmos *expectrovertidos* e *infinivertidos* en las experiencias límite como la ignición, la inmersión y el derrumbamiento.

1. EL “ÁLGEBRA” UNIVERSAL DEL SILENCIO.

Sí, / como se habla a la piedra, como /
tú / con mis manos llegas / hasta allí y hasta la nada, así /
es lo que es aquí (...)
Celan.

En un tiempo cercano en el que Cauchy y, antes de éste, Bolzano, habían indagado en el concepto de *límite*, el romanticismo reflexionaba sobre la *limitación* de la obra literaria, tal como lo podemos leer en los escritos de sus pensadores; uno de ellos, Schlegel, argumentaba:

“Una obra lo es cuando está fuertemente limitada por todas partes y es ilimitada e inagotable dentro de los *límites*, cuando es completamente fiel a sí misma, igual en todas sus partes, y además sublime por encima de sí misma.”²⁸²

Ahora bien, podemos conjeturar que los procedimientos de limitación-ilimitación de la poética de Valente acontecen dentro de los principios enunciados por Schlegel. Las palabras han sido *deslindadas* de todo uso, haciéndose lejanas, intocables, irreconocibles e inauditas,

²⁸² Schlegel, Friedrich, “Fragmentos del Athenäum (1798)” en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Antología y edición de Javier Arnaldo, Editorial Tecnos, Madrid, 1994, p. 141.

con lo cual recuperamos una palabra pura, silenciosa, abisal, transustancial, *tran-sida*:

.....

*Las palabras que fueran enterradas
a veces vuelven cuando su sentido,
como el que anduvo por lejanas tierras,
ya no se reconoce.*

*A veces las palabras sepultadas
bajo desmontes, en los cementerios,
en los precintos de alcantarillado
que en paz municipal sellan la historia,
vuelven como fantasmas indelebles,
locos, desmemoriados, azuzantes, hambrientos*

.....²⁸³

Esta palabra *des-lindada*, errática, que es *pura transición*, *trans-ida* la podemos sintetizar con signos “algebraicos” que expresan sus actos, sus transiciones hacia el silencio:

$$t = i_a$$

en donde la palabra *tran-sida* **t** es equivalente a la palabra *deslindada* **i** (inicial, inocente, interior, intocable, irreconocible e inaudita) cuyo subíndice **a** indica la relación con lo abisal de la misma. En la palabra *tran-sida* se manifiesta el fondo de silencio que la rodea o entreteje y ello

²⁸³ Valente, José Ángel, “A veces vuelven”, *Obra poética I*, op. cit., p. 328.

nos permite *contemplar* el poema como una escultura, como un cuerpo con gravitaciones o como una pintura en la que los horizontes se funden o se multiplican; las palabras colindan sonidos y sentidos, trasvasan y conducen la corriente poética infinitamente, de modo sublime, lo que sobrepasa los sentidos, en términos de Kant, el pensamiento y la imaginación de “lo absolutamente grande”²⁸⁴, lo *ilimitado*:

“Lo bello de la naturaleza se refiere a la forma del objeto, que consiste en su limitación; lo sublime, al contrario, puede encontrarse en un objeto sin forma, en cuanto en él, u ocasionada por él, es representada *ilimitación* y pensada, sin embargo, una totalidad de la misma, de tal modo que parece tomarse lo bello como la exposición de un concepto indeterminado del entendimiento, y lo sublime como la de un concepto semejante de la razón”²⁸⁵.

Lo sublime sigue un movimiento de *infiniversión*, suspende el mundo, y de *expectroversión*: desborda la forma para que fluya la infinitud de la imaginación²⁸⁶. Hace del poema un cuadro en el que no podemos saber dónde comienza o termina cada verso, porque las palabras conjugan luces y sombras y deslindan la transparencia:

²⁸⁴ Esta expresión la traduce Kant como lo que es “*grande por encima de toda comparación*”; para el desarrollo de este argumento *vid.* Kant, Emmanuel, *Crítica del juicio*, 11ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 2007, p. 188-190.

²⁸⁵ Según Kant, la satisfacción de lo bello está unida con la representación de la cualidad y la de lo sublime con la de la cantidad, asimismo el tipo de satisfacción de ésta es diferente, por cuanto no está como la de lo bello unida directamente a un sentimiento de impulsión a la vida, sino que se produce “por medio del sentimiento de una suspensión momentánea de las facultades vitales, seguida inmediatamente por un desbordamiento tanto más fuerte de las mismas; y así, como emoción, parece ser, no un juego, sino seriedad en la ocupación de la imaginación”. *Ibid.*, p. 183-184.

²⁸⁶ Subscribimos aquí la sublimidad del lenguaje apuntada por Aullón de Haro al abordar “La cuestión del objeto” en la estética moderna y en cuanto es “la auténtica y única síntesis por sí que éste [el lenguaje] representa de naturaleza y espíritu, de forma e informe, es decir de Bello y Sublime”. Pedro Aullón de Haro, *La sublimidad y lo sublime*, Editorial Verbum, Madrid, 2006, p. 193. Ver la referencia del autor al texto precitado de Kant en *Ibid.*, p. 194.



Expectroversión de los límites, exilio entre espectros. Haces de lo único y radiaciones del nunca.

BORDES ARDIENTES DEL SILENCIO.

La anterior diagramatización pictórica de la transición *silenciosa* de los *límites* podría corresponder al siguiente poema:

....

*Hoy, en noviembre de un año en que los números diríase
conjugan sus potencias más oscuras.*

*Irrumpió la bandada de palomas
 tiñendo de blancura
 el amarillo y el verde naturales.*

*Tú te pusiste del lado más secreto
 de lo nunca visible.*

.....

Hay un cirio de luz incorruptible.

Había en bandas planas la visión de lo único.

*La rosa calcinada en el espejo
 de su propia memoria
 y el implacable insomnio de las calaveras.*

*Una bandada de palomas inunda lo amarillo.
 Nacen desde la muerte alas y luces.
 Luz y sombra contiguas.*

Luis Fernández,

la materia arrasada es la señal del fuego.²⁸⁷

²⁸⁷ Valente, José Ángel, "Luis Fernández: Llega de otro lugar noticia de su muerte", *Obra poética I*, op. cit., pp. 465-466.

En el interior del poema, las palabras *colindan* sonidos y sentidos: *bandada, blancura, bandas planas*. Y dejan ellas al desnudo los hilos de silencio que las entretejen: *Tú te pusiste del lado más secreto /de lo nunca visible*. El sentido oblicuo se difunde *entre* las palabras y el poema se hace inagotable e *ilimitado*: *Una bandada de palomas inunda lo amarillo. / Nacen desde la muerte alas y luces./ Luz y sombra contiguas*.

Las palabras han sido pulverizadas y animadas: *La rosa calcinada en el espejo/de su propia memoria*, para crear, milagrosamente, con un número muy *limitado* de ellas, un *álgebra universal del silencio*, que podemos sintetizar con la siguiente fórmula:

$$S = t^T$$

en donde el silencio S equivale a una palabra deslindada o *tran-sida* t que es potenciada por la trascendencia T (alteridad, ausencia, Dios, deseo infinito). Los *límites* del poema arden, se borran. Los horizontes se reintegran: *Había en bandas planas la visión de lo único*.

Podemos profundizar intertextualmente en los *límites* de esta *álgebra universal del silencio* en poetas de la modernidad, como Yves Bonnefoy, en cuya poética los *contornos* de la palabra *trans-ida* se dibujan lavados de toda noción y prendidos de inocencia:

Conseguir de un solo trazo lavar un contorno de todo el vaho de las nociones.

Ver lo que ve el animal, que no tiene palabras, ser así completamente esa presencia que se consume tanto en la predación como en los apareamientos.

[...] Dibujar, pues, para alejarse del espejo, mirando cómo la bestia se arroja, devorando la apariencia, ensañándose, esa es la palabra²⁸⁸.

Ocurre solamente que la bestia y el consumirse son como el consumirse y el animal del silencio.

Otras operaciones del *álgebra universal del silencio* las encontramos en los poemas de Osip Mandelstam, en los que se escucha la melodía incesante del profundo silencio:

*El oído afinado dirige la vela sensitiva,
La mirada dilatada se despuebla
Y un coro enmudecido de pájaros nocturnos
Atraviesa el silencio.*

.....²⁸⁹

²⁸⁸ Bonnefoy, Yves, citado en Chillida, Eduardo, *Chillida: Logos, espacio de la palabra: del 1 de julio al 15 de agosto de 2005*, Convento de Santo Domingo, Ronda Málaga: Universidad de Málaga, 2005, p. 22.

²⁸⁹ Mandelstam, Ossip, "El oído afinado dirige la vela sensitiva". <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1981>.

2. LAS “ÁLGEBRAS” UNIVERSALES DE LA *LENTITUD* Y EL *DERRUMBAMIENTO* EN LA PALABRA *INFINIVERTIDA*.

Hacia y desde en sombra de la sombra interior a la
 exterior / del yo impenetrable al no-yo
 impenetrable a través/ de ninguno
 como entre dos refugios alumbrados cuyas puertas,
 al aproximarse uno a ellas, se cierran suavemente,
 al alejarse de ellas, se entreabren suavemente
 llamadas hacia uno y otro lado y rechazadas
 sin prestar atención a la senda, absortas en uno
 y otro brillo suenan las pisadas no oídas
 hasta que por fin cesan para siempre, ausentes por
 siempre del yo y del otro
 luego no hay sonido
 luego suavemente la luz no marchitada sobre aquel
 ninguno no atendido.
 Beckett.

El marco semiótico que acabamos de ver nos permite plantear metafóricamente, dentro de la obra de Valente, la tesis de un “álgebra” general de la *lentitud*. Un “álgebra” que implica la disposición de hacer visibles y sensibles los pensamientos, al conservar a través de ellos y desarrollar por ellos mismos, las formas del lenguaje. Este arte de las transformaciones conlleva y exige, como diría P. Valéry, “una equivalencia y un intercambio perpetuamente ejercido entre la forma y el fondo, entre el sonido y el sentido, entre el acto y la materia”²⁹⁰. Esto permite pensar en la invención del acto por la materia. De tal modo que podemos conjeturar también en Valente un “álgebra” segregada, *infinivertida*, que equivale a una *escritura original – vertida u ofrecida lentamente-*, extraña,

²⁹⁰ Valéry, Paul, *Estudios Literarios, op. cit.*, p. 227. Para la relación entre álgebra y lenguaje poético véanse los novedosos e importantes estudios que hace P. Valéry sobre Mallarmé en los cuales separa la obra de éste de la literatura ordinaria. Ésta última sería como una aritmética que sólo busca resultados particulares. (*Ibíd*, pp. 202-228).

exótica, angosta, invisible, encubierta, ocultada, cuyos restos se estructuran enigmáticamente.

Algebraicamente -en cuanto experiencia de las formas primordiales y lo simbólico -, convierte a la estructura de las expresiones en más sensible y más interesante por sus sentidos o sus valores inesperados, por lo cual “las propiedades de las transformaciones son más dignas del espíritu que lo que él transforma”²⁹¹. Con unos signos muy depurados se obtienen las notas de una escritura poética que opera como un *álgebra de la lentitud*, en la que todo es llevado siempre más allá, a pensar aquello que fuere.

Esta *álgebra* o *escritura* de la *lentitud* se forma como la abstracción de la combinatoria de las *cenizas*, *el ascenso*, *la sombra* y *la memoria*. Se forma *infinivertidamente* en la segregación de un sonido lejano y *expectrovertidamente* en una luz laberíntica.

El sonido aquende y la luz laberínticas, implicarían, a su vez, la *indecidibilidad* entre las *cenizas*, *el ascenso*, *la sombra* y *la memoria*. Ya que estos símbolos aparecen vacilantes, de bordes diluidos.

Tenemos en la *lentitud* una escritura que asocia estos símbolos. Las *cenizas* en cuanto signo de gravedad o signo de la materia del llanto universal; *el ascenso* como escala de la búsqueda incesante e interminable; *la sombra* como signo de segregación de la materia y signo de la anonimia universal y *la memoria* como acumulación de estratos de sentido que restauran la experiencia de muchas civilizaciones.

²⁹¹ *Ibíd*, p. 226.

Tenemos entonces una posible formulación del *Álgebra o escritura de la Lentitud (A.L.)*, generalizada así:

A.L. = Sonido y Luz laberínticas (*cenizas, ascenso, sombra, memoria*).

Otra posible formulación metafórica de la escritura de la *lentitud* estaría en su traducción “geométrica” a una curva *cóncava-convexa*:
¿Escribiste este cielo tú, formaste tú /el lomo gris del animal celeste / que el río arrastra con sus aguas?...²⁹².

Ahora bien, la *concauidad* propia de la *lentitud* de la escritura la podríamos explicar por medio de la estructura que denominamos *infinivertida*, ya que en el canto la palabra es vertida u ofrecida como si fuera aquél un cántaro porque la palabra se escancia desde el vacío. La forma *infinivertida* nos lleva a reflexionar sobre lo que el canto acoge y sobre el modo como lo hace. ¿Cómo acoge el vacío del poema?. El vacío se retracta en lo inmemorial; el poema atiende a lo Otro para verter hacia fuera las palabras: “*La raíz de temblor llena tu boca, / tiembla, se vierte en ti / y canta germinal en tu garganta*”²⁹³. Este verter, como vimos cuando estudiamos el ritual sacrificial, acoge el *logos*, por lo que el verter y el sacrificio se implican. En la estructura *infinivertida* del poema encontraríamos un decir auténtico: un dispensar, sacrificar, escanciar. En la *concauidad* de la *lentitud* de la escritura poética se daría el verter de

²⁹² Valente, José Ángel, “(Passy)”, *Obra poética 2, op. cit.*, pp. 222-223.

²⁹³ “El temblor”, *Ibíd.*, p. 94.

modo cabal, en cuanto lo que propiamente designa la palabra «Vertido», «verter», que significa, según Heidegger, *ofrecer, sacrificar*²⁹⁴.

De la lectura de la poesía de Valente podemos deducir la invarianza de la *lentitud del sacrificio*:

*El cuerpo se derrumba
desde encima
de sí
como ciudad roída
corroída,
muerta.
....²⁹⁵*

El poema comienza con una figura *invertida* que correspondería a una estructura *infinivertida*: *El cuerpo se derrumba /desde encima /de sí*.

El canto se vierte musical siguiendo la iteración *infinivertida* de la *í* y de los grupos fónicos *co, de y da*: *El cuerpo se derrumba, desde encima /de sí / como ciudad roída /corroída, /muerta*.

Tendríamos el canto como cántaro, o como vientre, ya que la forma del poema sólo existe “sonora y respirada”, en la musicalidad de la corrosión del musgo y de las alas:

²⁹⁴ «Vertido», «verter», significa, según Heidegger, en griego y en indogermánico: ofrecer (sacrificar). Vid. http://www.heideggeriana.com.ar/textos/la_cosa.htm.

²⁹⁵ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 151.

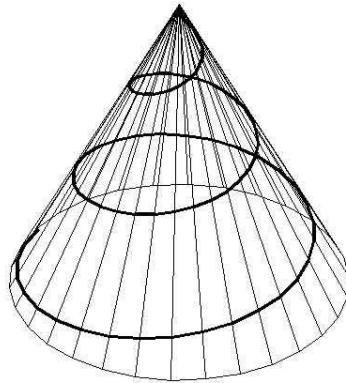
.....

El cuerpo

*caído sobre sí
 desarbolaba el aire
 como una torre socavada
 por armadillos, topos, animales
 del tiempo,
 nadie*²⁹⁶

El poema destruye *infinivertidamente* lo dicho para construir la *concavidad* del vacío de lo indecible. Los símbolos son percibidos retroactivamente como palabras hojaldradas, casos particulares complejos de idealidades todavía más primitivas. Lógicamente, el *continuo* del poema presenta una alta reflexividad que permite a la estructura poética *infinivertida* autoexplicarse aplicándose indefinidamente sobre sí misma. Este proceso conjuga el movimiento hipotético de lo por decir (o por venir, nadie) y el movimiento invertido en un diagrama espiralado, como si la expansión del poema sólo obtuviese su vida a partir de la reiteración indefinida de los *pasajes* por el origen: aire desarbolado, torre socavada por el tiempo. Esto lo podemos geometrizar con las geodésicas de un cono:

²⁹⁶ *Ibíd.*



Las geodésicas, trazadas en hélice sobre el cono, progresan, como el poema, de modo indiferente de adelante hacia atrás, o de atrás hacia delante; conjugan “metafóricamente” un futuro hipotético y un retorno al origen.

UN MODELO DE ESTRUCTURA INFINIVERTIDA.

En este simple modelo observamos los cortes diacrónicos del poema y en el intervalo entre esos cortes se dibujan las geodésicas, trazadas en hélice sobre su casco. El interés de este modelo reside en que esas geodésicas progresan de modo indiferente de adelante hacia atrás, o de atrás hacia delante: lo que conjuga un futuro hipotético y un retorno al origen. Además, el conjunto de la figura se proyecta sobre dos nuevos diagramas, según el punto de vista: lo infinito o lo infinitesimal. Se puede afirmar sobre ellos la potencialidad del poema y la conjunción de la extensión y del *pasaje* indefinidamente reiterado por el origen que lleva a la pulverización de la materia *infinivertida*: *El cuerpo /caído sobre*

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

En síntesis diríamos que la estructura *infinivertida* describe un proceso incurso que *generalmente* se inicia con un *derrumbamiento*. Abducimos que la estructura mencionada se caracteriza por el predominio de la *isotopía* del *derrumbamiento* que configura las constelaciones semánticas del cuerpo caído, el aire desarbolado, la torre socavada, los animales del tiempo, etc.

Ahora bien, podemos ver la isotopía del *derrumbamiento* como una escritura de escrituras e ir a un nivel lógico más abstracto, de segundo orden, y asociar el *derrumbamiento*, en la poética de Valente, a una combinatoria de propiedades de propiedades, así:

$$D = (L) (C) (N)$$

En donde *D* (*derrumbamiento*) aparece, metafóricamente, como un modelo de sistema algebraico de reestructuración de *L* (*lentitud*), *C* (*concavidad, vacío*), *N* (*nadie*).



CAPÍTULO SEGUNDO.

*HACIA UNA SEMIÓTICA GENERAL DE LOS
LÍMITES. INDETERMINACIÓN Y
RELACIONALIDAD EN LA LÓGICA MODERNA
Y CONTEMPORÁNEA.*

 **PRELUDIO. LA TOPOLOGÍA Y LA LÓGICA DE
LOS LÍMITES EN PEIRCE. EL GLISSANDO DE LA
EXPECTROVERSIÓN.**

La hipótesis aporta el elemento sensual de pensamiento,
y la inducción el elemento habitual.
Peirce.

Se ha visto en el primer capítulo de la Tesis cómo la poesía vive en la conflagración, torsión, inversión, irisación, difracción y retracción de los *límites*. Y, mostramos cómo el proceso de *expectroversión* de los *límites* -que hemos conjeturado para esta Tesis-, era llevado a una primera y asombrosa perfección con el *perspectivismo* leibniziano. Ahora nos queda por argumentar cómo la lógica de Peirce hace que la *expectroversión* de los *límites* evolucione a otras dimensiones y se abra plenamente a la infinitud *potencial* del *continuo*; al *glissando*. Para comenzar vamos a observar el comportamiento de los *límites* según lo que nos indican los campos semánticos de un poema:

*LA verdinegra
ascensión amarilla de la piedra
sobre el fondo oscuro, solitario, del aire.*

*Enfrente, lejos, el crepúsculo
que tiene aún un lecho
de roja luz,
delgado lecho o borde ardiente, ardido,
para la claridad,
la última, que como velo tenue
mantuviera la mano
de una diosa desnuda.*

*La lenta piedra va
escondiéndose en sombra
por sus entrañas mismas engendrada.*

La piedra ha parido la noche.

Ha dado a luz la noche.

*Luz-noche, acógenos en ti,
en tu secreto seno.*

*Acaso somos
el no posible anuncio del día venidero.²⁹⁷*

²⁹⁷ Valente, José Ángel, "(Obradoiro)", *Fragments de un libro futuro*, op. cit., p. 76.

SEMA LEXÍA	OSCILA- CIÓN	LÍMITE O VECINDAD	MIXTURA	SOMBRA	DIFRA- CCIÓN.	INCLU- SIÓN
VERDINE -GRA	+	+	+	+	+	+
PIEDRA	+/-	+	+	+	+	+
FONDO	+	+/-	+/-	+	+/-	+
AIRE	+	+	+	+	+	+
CREPÚS -CULO	+	+	+	+	+	+
LECHO	+	+	+	+	+	+
LUZ	+	+	+	+	+	+
BORDE	+	+	+	+	+	+
ARDIENTE	+	+	+	+	+	+
VELO	+	+	+	+	+/-	+
TENUE	+	+	+	+	+/-	+
MANO	+	+	+	+	+/-	+
ENTRAÑAS	+	+	+	+	+/-	+
NOCHE	+	+	+	+	+	+
VENI- DERO	+	+	+	+	+/-	+

La conjunción de los conjuntos de estos semas conforma el semema y archisemema del *intersticio*. La formación del concepto de *intersticio* corresponde lógicamente a la *infinitud de lo intermedio*: *Enfrente, lejos, el crepúsculo*. Vemos cómo en este verso la rendija o

intersticio de “*lejos*”, lo pliega sintácticamente en el infinito. Aparece el ansia de lejanía, la isotopía del *nunca*. En la posición intermedia de los versos, respiramos de otro modo, entre la infinitud de lo imposible, en los pliegues solitarios del aire: *sobre el fondo oscuro, solitario, del aire.*

Los arquetipos del crepúsculo y del otoño en la poética de Valente constituyen un buen ejemplo de esquemas en donde las inherentes dinámicas de los *límites* se resuelven por medio de sutiles consonancias y modulaciones cromáticas, que, más que acuerdos armónicos entre opuestos, consisten en suaves e insospechadas transiciones que revelan siempre un *más allá*. Contemplamos en estos poemas una visualidad modal y modulada, atenta a *capas y velos*. Y al advenimiento de las sombras que invaden completamente la composición. La dinámica de las ósmosis entre blancos, amarillos, ocre y grises inunda la obra, y la línea, oculta, cubierta, estática, tiende a desaparecer. La frontera se entiende no como delimitación de un espacio, sino como plena infiltración de lo inefable, realmente habitado por una conjunción de los colores: *LA verdinegra/ascensión amarilla de la piedra/sobre el fondo oscuro, solitario, del aire*. Escuchamos los sonidos de las *capas* inmemoriales de la piedra y los *velos* de la última claridad desnuda: *que tiene aún un lecho/ de roja luz,/delgado lecho o borde ardiente, ardido, /para la*

claridad,/la última, que como velo tenue /mantuviera la mano/de una diosa desnuda.

Estamos ante un paisaje *expectrovertido*: *delgado lecho o borde ardiente, ardido*. Para poder entender mejor en aquél los bordes del color, del sonido o la *coexistencia* de otros signos, tenemos la lógica ternaria propuesta por Peirce, la cual nos sugiere que en el crepúsculo del poema, los recubrimientos del rojo y del negro no sólo conforman el soporte natural de la consonancia visual transmitida, sino que constituyen también su medio necesario: ya que sin la conjunción, sin la superposición, sin el *tercero* entre dos –como en las fronteras entre las manchas de color de Rothko– no puede llegar a transmitirse esa sensación de *continuidad* de la *alteridad* y la *ausencia* que subyace detrás de todo intento de apaciguamiento de los contrarios.

Con esto proponemos la tesis de que la dinámica lógica de la *infinitud de lo intermedio* (tal como la concibe Peirce) corresponde al rasgo más característico de la estructura que designamos como *expectroversión*. Antes de adentrarnos en la concepción de Peirce, destacaremos algunas relaciones *expectrovertidas* entre los sonidos y sentidos, en el poema citado, que nos servirán como marco de comprensión a lo que viene.

En el poema se vive el *límite* de la *Luz-noche* del crepúsculo con la *oscilación* del anverso y el reverso de los sonidos: *so – os – so: sobre el*

fondo oscuro, solitario; acaso somos. Por los encabalgamientos:

verdinegra / ascensión. Por la difracción de los sonidos: *piedra* ☀

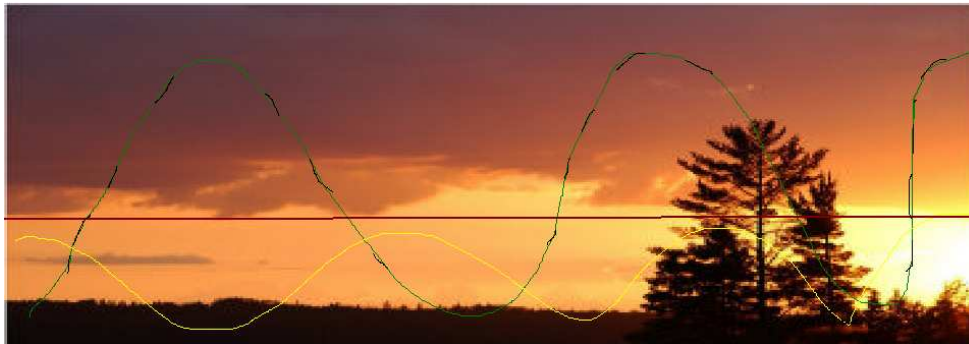
parido que, al reflejar el orden consonántico /p.d.r/ - /p.r.d/, hace que

la función paronomástica aproxime los sonidos a los significados.

A lo largo del texto se *expectrovierte* el núcleo sonoro *ra* dando lugar a la *oscilación* de las rimas *ra- ar*, coincidan o no con grupo silábico pleno:

Verdinegra, amarilla, piedra, solitario, ardiente, ardido, para, claridad, mantuviera, piedra, sombra, entrañas, engendrada, piedra, parido.

Esto tiene como consecuencia una doble gradación del sonido, en la que se superponen dos curvas, una fuerte y marcada que corresponde al grupo *ra* y otra silenciosa, con una respiración muy suave que sería la del grupo *ar*. Y en el *límite o borde* de ambas se produce la isotopía de lo crepuscular, el continuo *Luz-noche*, la irisación y tenue desaparición de la luz y el sonido. La sombra de lo crepuscular viene expresada por el verso: *La lenta piedra va*. Este tipo de duración amplía su musicalidad en todo el poema con las aliteraciones de la *a*: *ascensión, amarilla, aire, ardiente, ardido, acógenos, acaso, anuncio*. El paisaje sonoro esbozado lo podemos diagramar así:



— CURVA VERDINEGRA DE LA RIMA $\bar{R}A$
— FRONTERA DE LAS ALITERACIONES DE LA A
— CURVA DE LA RIMA AR

En la ondulación de la materia podemos detectar la emergencia de la forma²⁹⁸.

MÚSICA *EXPECTROVERTIDA* DEL CREPÚSCULO.

La curva verdinegra es *expectrovertida* por el ascenso amarillo de la piedra cuando va a parir la noche. La curva del continuo de las aliteraciones de la *a* en el aire solitario del crepúsculo tiene un lecho de luz roja, un borde ardiente, *expectrovertido*. Y la suavidad de la curva de la rima *ar*, se abre a la claridad y se extiende, *expectrovertida*, a los núcleos sonoros *ve-te* y *se*, por lo cual nos acoge en su velo tenue, que nos lleva lejos, a los *bordes* de su secreto seno.

El halo de las palabras sigue una modulación *infinitesimal*, *expectrovertida*. Las pulsaciones y el colorido del poema, siguen el

²⁹⁸ Hablamos en diferentes aspectos de la línea en consonancia con marca, apertura y sobrepaso de límite. La ondulación afecta también al quebramiento de la línea escrita y a la configuración de una curva en el entramado del texto según vamos leyendo. Para este tema, así como para la relación espacial del signo, remitimos a las obras de Pedro Aullón de Haro “La ondulación de la línea”, en VV.AA, *William Hogarth, conciencia y crítica de una época*, Real Academia de Bellas Artes, Madrid, 1998, pp. 57-67, y *El signo y el espacio*, Centro Cultural Conde-Duque, Madrid, 2002.

movimiento del crepúsculo. El prisma de sus colores ardientes se transforma en oscuridad para tornarse en claridad, transformarse en sombra y luego en noche que acoge en su luz: *el crepúsculo/que tiene aún un lecho/de roja luz, /delgado lecho o borde ardiente, ardido, /para la claridad...*

Intertextualmente, este poema nos recuerda el arco iris de la noche de las poesías de Paul Eluard, los versos *expectrovertidos*: *Sobre las formas que centellean/ Sobre las campanas de los colores*²⁹⁹. Y el poema “El lenguaje de los colores (1949)”, que dice: *Os conozco colores de hombres y de mujeres/ Flores frescas podridos frutos halo irisado/ Prismas músicos nieblas hilo tenso en la noche/ Colores todo es luz y así mis ojos ábrense/ Colores todo es gris....// La claridad...*³⁰⁰

Otro caso de *expectroversión* en el lenguaje lo encontramos entre los Hopi, donde las palabras están titilando, palpitando, rodando, girando, cimbreando. Y son sacudidas en medios sutiles: dan un destello, resplandecen, están relampagueando, fulgurando, etc.³⁰¹ Estas pulsaciones y movimientos ondulatorios los encontramos también, como lo hemos visto, en la poesía de Valente. En esta última, la música

²⁹⁹ Eluard, Paul, “LIBERTAD” (Vid. <http://amediavoz.com/eluard.htm>).

³⁰⁰ Paul Eluard citado en Friedrich, Hugo, *La estructura de la lírica, op. ct.*, p. 325.

³⁰¹ Para un análisis detallado de estos fenómenos lingüísticos en los Hopi Vid. Whorf, Benjamin Lee, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barral, Barcelona, 1971, pp. 67-80.

expectrovertida, siempre está virando y vibrando *entre* los intersticios, hendiduras, resquicios, bordes o *límites*, rememorando nuevos sentidos.

La creación de nuevos órdenes a partir de los *límites* fue demostrada por Peirce en todo su sistema con la ampliación del conocimiento vinculada al hecho de situarnos en los *bordes* para captar las oscilaciones y extender nuevos espacios³⁰².

Desde el comienzo Peirce construye una lógica que debe ser mínimamente trivalente para poder comprender el valor de lo que se mueve en los *límites*:

Una gota de tinta ha caído sobre el papel y la he bordeado. [...] Hay una línea de demarcación entre lo negro y lo blanco. [...] Es ciertamente verdadero, primero, que todo punto del área es negro o blanco; segundo, que ningún punto es a la vez negro y blanco; tercero, que los puntos del borde no son más blancos que negros, ni más negros que blancos. La conclusión lógica es que los puntos del borde no existen.³⁰³

³⁰² A este respecto, Fernando Zalamea, explica: “Una de las conquistas mayores de la arquitectónica peirceana consiste en mostrar cómo, cada vez que deseemos *ampliar* nuestro conocimiento, debemos situarnos en un borde y luego barrer ese borde pendularmente, e, inversamente, cómo, cada vez que nos enfrentemos a una oscilación, debemos definir la frontera barrida por el péndulo y *extender* así desde esa nueva frontera nuestra comprensión de la oscilación. El hecho de construir esos cruces fronterizos de forma sistemática, a lo largo de las múltiples jerarquías globales y alturas locales del entramado, asegura su sólida amalgamación estructural”. Zalamea, Fernando, *Razón de la Frontera y Fronteras de la Razón*, *op. cit.*, p. 37.

³⁰³ (CP 4.127), Peirce, Ch. S., *Collected Papers*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. Volms. I-VI, 1931-1935; volms. VII-VIII, 1958. [Se debe tener en cuenta de aquí en adelante que el primer número remite al volumen correspondiente y el segundo, después del punto, al párrafo respectivo. Así CP 4.127 se refiere al volumen IV y al párrafo 127].

Nuestra lógica dual nos ha aprisionado en la noción *ideal* de punto pero lo que encontramos son vecindades que corresponden a una “lógica ternaria”³⁰⁴; dice Peirce:

.....sólo cuando están conectados dentro de una superficie continua los puntos pueden considerarse coloreados; tomados individualmente, no tienen color, y no son ni blancos ni negros. Intentemos por lo tanto poner «vecindad » en lugar de punto...³⁰⁵

La *lógica de vecindades* conjuga un tercer valor vinculado a lo continuo; de tal modo el pensamiento peirceano trastoca la lógica bivalente de lo puntual por las lógicas polivalentes asociadas al continuo; como lo serán las lógicas por venir, especialmente, la lógica intuicionista, la lógica de los haces y la lógica categórica.

Para acercarse a lo *real*, en tanto *red de umbrales*, Peirce descompone y recompone “las continuas fronteras que nos envuelven”³⁰⁶ mediante “*apropiadas lógicas del continuo*”. Ya sea con los gráficos existenciales, con la modalización de la máxima pragmática, con la lógica de la abducción, con la genericidad y reflexividad del continuo, o con el “sinequismo” (de *synechés*, “continuo”: tendencia a observar la

³⁰⁴ F. Zalamea ha estudiado las consecuencias arbitrarias para el conocimiento de nuestra idea de punto: “Al estudiar el borde de una mancha de tinta negra caída sobre un papel, Peirce muestra que los “puntos” del borde no pueden existir, y que la noción ideal de punto, gobernada por una lógica dual, debe ser radicalmente cambiada por una noción real de “vecindad”, gobernada por una lógica ternaria. La idea de “punto” se encuentra sin embargo tan anclada dentro de nosotros, que podríamos asegurar la existencia de tales entes; pero después de una breve reflexión es imposible no adherir al análisis peirceano: nadie ha podido jamás observar un punto, más allá de imaginarlo idealmente, mientras que las familias de vecindades constituyen el soporte real de nuestra percepción” (*Razón de la Frontera, op. cit.*, pp. 37-38).

³⁰⁵ (CP 4.127).

³⁰⁶ Esta labor “algo mesiánica” de Peirce es analizada de ese modo por F. Zalamea: “en los últimos veinte años de su vida, van surgiendo y entrelazándose coherentemente los diversos instrumentarios topológicos que sostienen su empresa de acercarse a lo *real* en modo real...” (*Razón de la Frontera, op. cit.*, p. 39).

continuidad como principio operativo en la naturaleza), Peirce construye herramientas lógicas, metodológicas, matemáticas y metafísicas, particularmente bien adaptadas a observar las deformaciones continuas: “procesos, tránsitos, ósmosis, hibridaciones, mixturas. La reflexividad alcanzada es altamente excepcional.”³⁰⁷

Las oscilaciones limítrofes de la vida, el pensamiento y el universo se reintegran plásticamente en el continuo peirceano de un modo topológico, en el sentido inicial de la topología como “estudio de las deformaciones elásticas de un espacio desde sus bordes”.³⁰⁸

La *lógica de vecindades* se configura como una topología, ya que la tríada topológica básica está conformada por los giros del interior, el exterior y la frontera, los cuales serían un caso de las categorías peirceanas, de nuevo según Fernando Zalamea:

Interior/exterior/frontera no resulta ser más que un caso particular de la tríada cenopitagórica universal *Primeridad/Segundidad/Terceridad*. La frontera, entendida como mediación “tercera”, se convierte en una de las bisagras básicas del sistema de Peirce.³⁰⁹

³⁰⁷ La excepcionalidad del tipo de reflexividad del sistema peirceano, es considerada por F. Zalamea: “Cuando vemos cómo el mundo contemporáneo (asimilándolo a un siglo XX extendido hasta hoy, sin necesidad de quiebros “post”) ha intentado a menudo caracterizarse gracias a diversos énfasis en la auto-referencia, podemos entender el valor que puede llegar a tener la obra de Peirce hoy en día. Si la reflexividad –como es el caso en Peirce– va más allá de una auto-referencia nominal, gramatical o lingüística, y si alcanza a acercarse algo más a la realidad (entendiendo por “real” aquello que es independiente de interpretaciones aisladas: en particular, lo real físico o lo real comunitario en la “larga duración”), nos encontramos ante un giro mayor en la comprensión del mundo, que merece ser mejor conocido”. *Ibíd.*, p. 40.

³⁰⁸ *Ibíd.*, p. 41.

³⁰⁹ *Ibíd.*, p. 25.

Peirce se desliza por extensas fronteras del conocimiento, por los intersticios de la razonabilidad y la creatividad, por enlaces evolutivos de determinación e indeterminación, hasta encontrar “algunos modos genéricos de ósmosis que recorren tanto el espectro de los fenómenos, como nuestras formas de conocer ese espectro.”³¹⁰

Los umbrales de la realidad se estructuran en una “compleja armazón de *límites* y fronteras” por medio de las diversas formas originales de la epistemología peirceana:

La máxima pragmática, abierta a fundamentales trasvases modales, la abducción, dispuesta a precisar una lógica del pensamiento inventivo, las categorías “cenopitagóricas”, enlaces recursivos entre diversos niveles de la mente y del mundo fenoménico, los gráficos existenciales, incisivos modelos para una lógica del continuo donde el desplazamiento topológico de la información (inserciones, retracciones, obstrucciones) da lugar al conocimiento³¹¹.

Podemos reconocer en la idea de *límite* propiedades estructurales, modales, topológicas, cognitivas y metafísicas; comprenderlo como una red de relaciones, en donde opera como tercero –mediador entre un interior y un exterior-, y por tanto, inscrito en un continuo.

El continuo es el espacio del que trata la topología, la cual considera los intersticios entre lo interior y lo exterior, describe las tensiones entre lo adyacente, lo colindante, lo contiguo y lo alejado o inaccesible, a partir de la cercanía o proximidad, según Serres:

³¹⁰ *Ibíd.*, pp. 25-26.

³¹¹ *Ibíd.*, p. 11.

La topología se ciñe al espacio, de otra forma y mejor. Para ello, utiliza lo cerrado (*dentro*), lo abierto (*fuera*), los intervalos (*entre*), la orientación y la dirección (*hacia, delante, detrás*), la cercanía y la adherencia (*cerca, sobre, contra, cabe, adyacente*) la inmersión (*en*), la dimensión... y así sucesivamente, todas ellas realidades sin medida pero con relaciones.³¹²

El espacio próximo e inaccesible corresponde al del lenguaje poético, que se mueve siempre en los precipicios de la existencia, dentro de un rumor imperioso, en palabras de Valente: "llamada irrenunciable del *límite* que tan irrevocablemente nos abre hacia lo ilimitado"³¹³. El *límite* aparece en la poesía como intervalo de la infinitud, red del vacío.

Heidegger nos dice que lo espaciado es lo introducido en su *límite*, lo liberado, lo espaciado es un *intervalo*, la trama del *límite* y el *límite* es "aquello desde donde algo comienza su ser". Las cosas que son lugar localizan, en cada caso, ante todo, espacios:

Espacio [Raum], Rum, se llama al sitio libre para colonización y lecho. Un espacio es algo espaciado, liberado, a saber, en un *límite*,.... El *límite* no es aquello en donde algo acaba, sino, como conocieron los griegos, el *límite* es aquello desde donde algo *comienza su ser*. Por eso el concepto es *límite*. Espacio es esencialmente lo espaciado, introducido en su *límite*. Lo espaciado, en cada caso, es localizado y así tramado, esto es, recolectado por medio de un lugar, esto es, por medio de una cosa de tipo puente.³¹⁴

³¹² Serres, Michel, *Atlas*, Cátedra, Madrid, 1995, p. 68.

³¹³ Valente, José Ángel, *Elogio del calígrafo: ensayos sobre arte*, Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002, p. 155.

³¹⁴ Según esto, los espacios reciben su esencia de los lugares. Vid. Heidegger, Martin, *Filosofía, ciencia y técnica*, Editorial universitaria, Santiago de Chile, 2003, p. 210.

El símbolo del *puente*³¹⁵ en Heidegger puede ser una metáfora de los *límites expectrovertidos* de la palabra poética. Ésta con áquel, se tiende ligera y fuerte por encima de la corriente. No junta sólo dos orillas o bordes ya existentes. Es pasando por la palabra como aparecen los *límites* en tanto que *límites*. La palabra es propiamente lo que deja que uno repose frente al otro. Es por la palabra por la que el otro lado se diferencia del primero. La palabra con los bordes u orillas, lleva a la corriente las dos extensiones de paisaje que se encuentran detrás de estas orillas. Lleva la corriente, las orillas y el universo a una vecindad recíproca. La palabra poética está preparada para los tiempos del cielo y la esencia tornadiza de éstos. Las palabras conducen de distintas maneras, pero siempre dirigen las corrientes hacia lo profundo o hacia lo alto. La palabra *reúne, coliga, vacilante, un continuo de redes*. Es distancia e intervalo:

*.....y no sabíamos aún el canto
ciego del despertar,
la voz que resonaba
insistente llamándonos.*

Lindes quemadas de la luz,

³¹⁵ Las distancias del intervalo son las tramas topológicas de un puente: "El puente es un lugar. En cuanto tal cosa localiza un espacio, en el que son introducidos Tierra y Cielo, los Divinos y los Mortales. El espacio, localizado por el puente, contiene distintos sitios de diferente cercanía y lejanía al puente. Ahora bien, estos sitios se pueden evaluar como simples localizaciones, entre las que hay una distancia medible; una distancia, [...], está siempre espaciada y, ciertamente, por simples sitios. Lo así espaciado por sitios es un espacio de tipo peculiar. Él es, en cuanto distancia, en cuanto *stadion*, lo que nos dice en latín la misma palabra *stadion [stadium]*, un "spatium", un intervalo. *Ibid.*, pp. 211- 212.

abrasadas arenas.

Dijiste,

desde las aguas viene el hombre

con figura de mar,

pone su planta, el límite, establece

las luces del poniente

y los umbrales del amanecer.

Un ave vuela sola en la mirada.

Tú dices, vienes,

no hay nadie aún en la inundada

extensión de la noche³¹⁶.

Como en la lógica contemporánea, en el poema, se conjugan muchos puntos de vista. Vemos y escuchamos una lógica de vecindades subyacente que nos revela cada sílaba encajada en un continuo de umbrales: *pone, poniente; dices, vienes*. Las palabras, sus sonidos y figuras se mueven en órdenes que resultan más y más abstractos. Este continuo de n dimensiones, tiene analogías con el continuo de lo real de Peirce, en el que puede considerarse una “sucesión de realidades de

³¹⁶ Valente, José Ángel, “(Figuras)”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 233.

orden más y más alto, cada una generalización de la anterior, y cada una *límite* para una realidad de orden inmediatamente superior”³¹⁷.

De este modo, en el poema encontramos una compleja *red de umbrales: desde las aguas viene el hombre /con figura de mar, /pone su planta, el límite, establece/ las luces del poniente / y los umbrales del amanecer*. Nos muestra palabras medio borradas que están continuamente oscilando entre el anverso y el revés, en el umbral de un entorno de realidad en el que sólo subsisten las mediaciones, graduaciones y mixturas para las cuales sólo parece ser apropiada una lógica afín a los fenómenos de cambio dentro de un continuo general.

Las lógicas polivalentes asociadas al continuo nos muestran que desde los *límites* se crean nuevos órdenes. Y en el poema la consideración de los bordes sobrepasa lo dual: *Lindes quemadas de la luz, /abrasadas arenas./Dijiste,/desde las aguas viene el hombre /con figura de mar*.

En la tensión y torsión de los *límites* vislumbramos asimismo lo “otro”: *Tú dices, vienes, /no hay nadie aún en la inundada /extensión de la noche*. Y en la lógica matemática contemporánea³¹⁸ se demuestra cómo, en “la misma frontera de lo no representable, yacen nuevas y meticulosas

³¹⁷ C. S. Peirce, CP 1.501.

³¹⁸ Para un análisis profundo de la lógica contemporánea Vid. Fernando, Zalamea, *Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo*, Ediciones Nobel, Oviedo, 2004.

metodologías con las cuales se consigue controlar lo *otro*³¹⁹. Numerosos teoremas de lógicas alternativas -lógica intuicionista, lógica categórica, lógica de los haces- encarnan las propuestas peirceanas de un entrelazamiento relacional coherente de los bordes de un entorno lógico que permite integrar las dialécticas de lo uno y lo múltiple, lo global y lo local, lo integral y lo diferencial, lo continuo y lo discreto.

Lindes, umbrales, amaneceres, inundaciones, el espacio de las palabras poéticas es un espacio puro, es decir, topológico, *continuo* en el sentido de la lógica de vecindades de Peirce, en donde el sentido está promovido por la *posición*, como la entiende Deleuze, quien especifica que:

El espacio es estructural, pero es un espacio inextenso, pre-extensivo, puro *spatium* constituido por aproximaciones y como orden de vecindad, en donde la noción de vecindad tiene ante todo un sentido precisamente ordinal y no una significación relativa a la extensión.³²⁰

La topología trata de “todas las variedades espaciotemporales que nos ofrecen todas las preposiciones, declinaciones o flexiones”³²¹.

Las posiciones topológicas son descripciones de la *amplitud* y *fluidez* de los *límites*, expresables con las preposiciones *con, a través de, entre, por, cabe, fuera de, etc.*

“....*Escribo sobre las humeantes ruinas de lo que*

³¹⁹ *Ibíd.*, p. 16.

³²⁰ Deleuze, Gilles, *La isla desierta y otros textos: textos y entrevistas (1953-1974)*, Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 227.

³²¹ Serres, Michel, *Atlas*, *op. cit.*, p. 80.

[creímos,
con palabras secretas,
sobre una visión ciega, pero cierta,
a la que casi no han nacido nuestros ojos.
Escribo desde la noche,
desde la infinita progresión de la sombra,
desde la enorme escala de innumerables números,
desde la lenta ascensión interminable,
desde la imposibilidad de adivinar aún la conjurada
[luz,
de presentir la tierra, el término,
la certidumbre al fin de lo esperado... ”³²²

La escritura penetra en la densidad de los márgenes como movimiento de lo profundo, como si lo abisal sólo pudiera preverse desde allá. Los márgenes dan distancia, torsión, oblicuidad, simultaneidad y nuevas dimensiones al conocimiento; se escribe desde lo desconocido: *desde la lenta ascensión interminable, / desde la imposibilidad de adivinar aún la conjurada luz, / de presentir la tierra, el término, / la certidumbre al fin de lo esperado.*

Por su indefinición y genericidad, los márgenes se presentan como un concepto de una extraordinaria riqueza y ductilidad para poder ver más

³²² Valente, José Ángel, “Sobre el tiempo presente”. *El fulgor: antología poética (1953-2000)*, op. cit., p. 132.

ampliamente el mundo, gracias a un entramado de medios tonos disponible desde el revés mismo de lo existente, *Escribo desde la noche, / desde la infinita progresión de la sombra*. Como anota F. Zalamea: “Al situarse en un borde, en una orilla, en una frontera, la visión se multiplica: percibe varios territorios a la vez, varias interpretaciones, varios *rectos* y *versos* de una misma situación. Lo aparentemente unidimensional se torna adecuadamente multifacético...”³²³. Este autor sigue la línea de pensamiento de Peirce y Bajtín, en la cual la percepción del conocimiento o la cultura desde sus márgenes adquiere mayor densidad y hondura que desde una visión central en la que se trivializa. En efecto, Bajtín insiste – y en esto concuerda perfectamente con los ensayos de Valente de lo heterodoxo- en que “todo acto cultural vive, de manera esencial, en las *fronteras*”, pues “en esto reside su seriedad e importancia: alejado de las fronteras pierde terreno, significación, deviene arrogante, degenera y muere”³²⁴.

Al escribir desde el *límite* de lo inefable, invisible y espectral, la palabra se amplía en lo universal: *Escribo sobre las humeantes ruinas de lo que creímos, / con palabras secretas, / sobre una visión ciega, pero cierta, / a la que casi no han nacido nuestros ojos*.

Debemos resaltar una natural cercanía entre las nociones de “margen” y de “amplitud”, que se puede probar geoméricamente por el hecho de

³²³ Zalamea, Fernando, *Razón de la Frontera*, op. cit., p. 19.

³²⁴ Mijail Bajtín, “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria” (1924), en: M. Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1991, p. 30.

que, en un plano, un punto en una frontera tiene siempre acceso, al menos, a dos regiones del plano, lo que restringe a una sola vecindad de un punto central. De este modo la frontera, el borde o el margen “llevan inherentemente consigo una potencial multiplicidad, que sirve para abrir y ampliar perspectivas”.³²⁵

En el campo poético esta densidad está en la rememoración de los estratos de sentido que se localiza en el *límite* de un significante sobrecargado que sólo se manifiesta en la “cortedad del decir”: “*Yo estoy llegando a ti y aún no toco tu borde, en el que ya se abrasa la memoria*”.³²⁶

Llegando a ti, desde las escalas de lo inaccesible. Se escribe sobre la apertura, torsión y retracción de los *límites*. Estamos, semióticamente, en el campo de la *Primeridad* peirceana que no se puede demarcar.

La orientación de los procesos limítrofes en el poema se puede contextualizar, dentro de la tríada categórica peirceana conformada, como es sabido, por la *Primeridad*, la *Segundidad* y la *Terceridad*, en que sus categorías se iteran y desiteran. Así en las membranas de las palabras y en su vibración, encontramos el ritmo de redes de *límites* internos y externos.

³²⁵ Zalamea, Fernando, *Razón de la Frontera*, op. cit., pp. 19-20.

³²⁶ Valente, José Ángel, “Espacio”, *Obra poética 2*, op. cit., p. 87.

Los enlaces polares de la vida, la oscilación del pensamiento, la tensión de los signos conformados en la lógica dúctil de Peirce y en las lógicas flexibles no-estándar - lógicas intermedias, multivalentes, contrafácticas, modales, etc. -, exploran los valores de lo intermedio, de lo borroso, de las vacilaciones.

El valor de lo intermedio y el espesor de los bordes tienen repercusiones epistemológicas muy importantes que son afrontadas por diversas lógicas no clásicas, en donde se indagan propiedades propias de lo limítrofe: en la funcionalidad estructural de lo negativo, en lo constitutivamente contradictorio, que incluye la membrana del *límite*, es decir, que incluye el tercio excluso, del que serían figuras específicas. Esas lógicas experimentan, también, como la poesía, las relaciones entre los *límites* más internos y los más externos, los *límites* internos que ensamblan el signo en relación con el bucle externo que los abre a una constitutiva dispersión: *Escribo, hermano mío de un tiempo venidero, /sobre cuanto estamos a punto de no ser, / sobre la fe sombría que nos lleva.*

La importancia lógica de lo intermedio, que aquí asociamos a la *expectroversión*, y de lo reverso, que vinculamos con la *infiniversión*, se conjugan en el desdoblamiento de lo oculto en el ahí delante del ahí detrás. Y esto anima a explorar en la *exterioridad*, la lejanía, *el afuera*; en las fronteras de los rebajos, en las rendijas, en las hendiduras y en lo espectral e iridiscente de las palabras, en esos lugares impensables e

inimaginables. Situándonos “en el revés de las imágenes, una nueva mirada puede abrirse a la posibilidad de detectar múltiples velos intermedios en el espacio complejo de aquello que parece quedar *más allá* de nuestra comprensión.....”³²⁷.

Lo limítrofe en poesía apunta precisamente a lo Abierto, lo vacío, lo libre, es la relación con el *afuera*, Paul Celan escribe: Tú estás, / allí donde está tu ojo, tu estás / en lo alto, estás / en lo bajo, yo / me vuelvo hacia el afuera...”³²⁸. La relación con el afuera insta siempre a un encaminamiento que pregunta por los ires y venires de las cosas. El lugar que busca el poema estaría “allí donde estamos lejos en el afuera”³²⁹, entre el sonido abisal de las cosas. El *límite* comienza en lo insondable, inmenso, en el abismo y el silencio.³³⁰

La palabra poética, en su silencio, es reserva de una palabra por venir y nos da la vuelta, aunque estemos muy cerca del fin, hacia la fuerza del comienzo. La palabra poética presenta una misteriosa torsión en el continuo, que nos recuerda la cinta de Möbius³³¹:

³²⁷ Zalamea, Fernando, *Razón de la Frontera*, op. cit., pp. 7-8.

³²⁸ Celan Paul, citado en Blanchot, Maurice, *La bestia de Lascaux. El último en hablar*, Tecnos, Madrid, 1999, p. 67.

³²⁹ *Ibíd.*

³³⁰ Esta comprensión del *límite* es resonante con la concepción del gnosticismo valentiniano. Para mayor conocimiento *vid.* los ensayos de Eugenio Trías sobre la filosofía del *límite* y consúltese también su Trías, Eugenio, *Diccionario del espíritu*, op. cit., pp. 101-108.

³³¹ Esta superficie topológica fue co-descubierta en forma independiente por los matemáticos alemanes August Ferdinand Möbius y Johann Benedict Listing en 1858.



La banda de Möbius sirve de modelo para expresar cómo la palabra poética, en su silencio, es reserva de una palabra por venir y nos da la vuelta, aunque estemos muy cerca del fin, hacia la fuerza del comienzo.

MODELO TOPOLÓGICO

INFINIVERTIDO.

Esta banda es una superficie con un solo lado y un *solo componente* de *contorno*. Tiene la propiedad matemática de ser un objeto no orientable por lo cual el fin coincide con el comienzo, el movimiento con la quietud: *El tema se disuelve en la cadena/ interminable de las formas.*

/El movimiento iguala a la quietud.³³²

El diagrama de la cinta *infinivertida* de Möbius subyace en la mayoría de los poemas de Valente:

Forma

(en lo infinitamente abierto hacia lo informe).

.....

Para que el hilo tenue tan infinitamente se prolongue,

para que sólo quede por decir

la total extensión de lo indecible,

³³² Valente, José Ángel, "Arrieta, opus III". *El fulgor: antología poética (1953-2000)*, *op. cit.*, p. 191.

*para que la libertad se manifieste,
 para que andar del otro lado de la muerte sea
 semplice e cantabile
 y aquí y allá la música nos lleve
 al centro, al fuego, al aire,
 al agua antenatal que envuelve
 la forma indescifrable
 de lo que nunca nadie aún ha hecho
 nacer en la mañana del mundo³³³.*

Las distancias del nacer y el morir se desvían hacia una *frontera* que las conjuga por el campo de intensidad de sus diferencias.

El segundo verso entre paréntesis (*en lo infinitamente abierto hacia lo informe*) abre un *intervalo*, reservando un pensamiento a lo *ilimitado*.

En la isotopía *límite* del *nacer en la mañana del mundo* se conforman las paradojas y tránsitos de la génesis poética.

Las paradojas y enigmas de los *límites*, *infinivertido* y *expectrovertidos*, liberan siempre la *fluctuación* conceptual. La experiencia de los *límites* en la obra de Valente tiene importantes implicaciones lógicas. Su predominio de la *Primeridad* nos lleva a lo *ilimitado* e indeterminado: *Forma* /(*en lo infinitamente abierto hacia lo informe*).

La oscilación de sus *límites* nos envuelve en la *indecidibilidad*, en la co-

³³³ *Ibíd.* p. 192.

existencia, en la alteridad: para que andar del otro lado de la muerte sea /semplice e cantabile / y aquí y allá la música nos lleve /al centro, al fuego, al aire. La fragmentariedad y lo interminable³³⁴ que implica la incompletitud: Para que el hilo tenue tan infinitamente se prolongue,/ para que sólo quede por decir /la total extensión de lo indecible.

La *incompletitud* está relacionada con el *límite* de lo *trascendente*. Lo ignoto permite pensar en él. Cuando Eugenio Trias reflexiona sobre la problemática del *límite*, dice que éste, por su propia naturaleza, deja como referencia inevitable “el misterio de su propio más allá”³³⁵: “El *límite* documenta siempre ‘algo que falta’. Pero el *límite*, por su propia naturaleza, tiene por referencia algo (= x) que le trasciende”³³⁶.

De acuerdo con este autor, una lógica del *límite* debería considerar lo que hay tras los confines. Su objetivo, escribe, sería “explorar el espacio o ámbito del logos: sus posibilidades, sus lugares lógicos (categorías), sus confines, lo que haya detrás de esos confines (los modos como puede definirse lo imposible)”³³⁷.

³³⁴ En la *Enciclopedia de Filosofía* se acota el *límite* según la dinámica de su apertura: “La idea de *límite* está ligada con frecuencia a ideas tales como las de «inacabamiento», «finitud», «cesación», etc. Sin embargo, aunque cualquiera de estas últimas ideas implique de algún modo la noción de *límite*, ésta por sí sola no da origen a ninguna de aquéllas. Sólo especificando el sentido de '*límite*' puede entenderse éste como «inacabamiento» o como «finitud», etc.”. *Diccionario de Filosofía Ferrater, op. cit.*, v.3, p. 2152.

³³⁵ Trias, Eugenio, *La razón fronteriza, op. cit.*, p. 397.

³³⁶ *Ibid.*, p. 398.

³³⁷ Para esta tarea propone un cambio de método: “Esa exploración presupone, ciertamente, el recorrido fenomenológico, experiencial. Pero significa, respecto a ese recorrido, un radical cambio de marcha, una modificación metódica sustancial. El método lógico define el trazado que puede hacerse respecto a esa exploración del espacio mismo en el cual la reflexión tiene lugar. Describe, por tanto, la marcha de esa reflexión del logos sobre sí y del espacio en el que ese movimiento se

I. LA CONSTRUCCIÓN DE LA LÓGICA.

1. EL ÁLGEBRA DE LA LÓGICA.

Hemos incurrido en lo Uno y Silente,
penetramos hasta el fondo
del que se hila la espuma de la eternidad –
nosotros no la hemos hilado,
no teníamos las manos libres.
Celan.

El legado peirceano a la cultura universal y específicamente a las matemáticas modernas y contemporáneas es muy amplio y sorprendente, teoría general de relaciones, teoría general de contextos, recuperación de la universalidad; reintegración de lo uno y lo múltiple, lo particular y lo universal; estudios de *fronteras*, no linealidad, alteridad, parcialidad, relatividad, localización, conjunción, singularidad, etc. Sin embargo la comprensión cabal de su obra permanece relegada de la historia de la lógica matemática y del conocimiento en general³³⁸.

En este capítulo vamos a contextualizar la obra de Peirce en la historia de la lógica para en el siguiente capítulo explorar sus posibles aportaciones a un estudio de la problemática de los *límites* en el campo de lo poético. Para nuestro cometido seguiremos la historia *marginal* de la lógica que comienza con el álgebra simbólica que surge en la atmósfera de las matemáticas *puras*. De este modo nos iremos acercando a Peirce

realiza. Esa marcha, ese movimiento, puede desglosarse en diversas escalas o trechos, a las que puede llamarse esferas reflexivas. El entrelazamiento riguroso de esas esferas imperfectas (que en su incremento progresivo dibujan una espiral) muestra y demuestra la existencia de un método (camino, senda)...”. Trías, Eugenio, *La aventura filosófica*, Mondadori, Madrid, 1988, p. 351.

³³⁸ Para una justa comprensión de este problema crucial *vid.* el estudio extenso, profundo e inédito de Zalamea, Fernando, *Filosofía Sintética de las Matemáticas Contemporáneas*. En <http://villaveces.info/SemLog/wp-content/libro.pdf>.

sin la venda del panorama impuesto, aquel que ha señalado Fernando Zalamea:

El cauce usual de las historias ‘normales’ de la lógica matemática comienza con Frege y su reconocimiento por Russell y Quine, enfatizando aspectos sintácticos, axiomáticos y deductivos. El cauce complementario, que apunta a modelos semánticos, representado por el álgebra booleana de la lógica y su extensión al álgebra de relaciones de Peirce, pasando por Löwenheim, hasta desembocar en las álgebras cilíndricas de Tarski, ha sido considerado como una serie de desarrollos secundarios....³³⁹

El álgebra de la lógica surge asociada a los grandes avances de las matemáticas en el siglo XIX, cuya expansión temática e incorporación de nuevos campos son crecientes y desconcertantes.

La geometría se transforma con la introducción de las geometrías no euclídeas³⁴⁰ y el resurgimiento de la geometría proyectiva; la teoría de números se convierte en teoría analítica de números; el análisis se amplía extraordinariamente con la introducción de la teoría de funciones complejas³⁴¹ y la expansión de las ecuaciones diferenciales ordinarias y

³³⁹ Zalamea, Fernando. “La lógica general de Peirce: presencias y resistencias”, Intervención en la Mesa Redonda Nuevas Perspectivas en Historia de la Lógica, en el marco del Primer Congreso Iberoamericano de Filosofía, Cáceres – Madrid, CSIC. UCM, septiembre de 1998. p. 10.

³⁴⁰ El efecto más importante de esta creación estuvo en la deducción de que las matemáticas no ofrecían verdades: “La existencia de geometrías no euclidianas que se adecuan al espacio físico, para no hablar del empleo real de una de éstas en la teoría de la relatividad, tuvo repercusiones profundas para las propias matemáticas, las ciencias naturales en general y ciertos segmentos de nuestra cultura [...]. Ahora reconocemos que no tenemos razón alguna para identificar la construcción matemática con el espacio físico. Varias teorías matemáticas, diferentes entre sí, pueden servir igualmente para el caso. [...]. La geometría no euclidiana que, en sus principios y durante bastante tiempo después, parecía ocuparse en axiomas sin posible aplicación al mundo físico, al fin resultó ser útil para el estudio de éste. La historia nos enseña así que los matemáticos deben sentirse libres para investigar axiomas que no tengan relación inmediata u obvia con el mundo físico”. Kline, Morris. *Matemáticas para los estudiantes de humanidades*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, pp. 470-472.

³⁴¹ Desde el punto de vista del desarrollo técnico, la teoría de funciones de variable compleja fue la más significativa de las nuevas creaciones.

en derivadas parciales y el álgebra recibe un impulso totalmente nuevo con Evaristo Galois³⁴². Con la teoría de este autor pueden tratarse algebraicamente problemas geométricos.

En la primera mitad del siglo XIX, el álgebra se orienta a formular de modo más abstracto las leyes que gobiernan procesos matemáticos fundamentales. En los cambios experimentados por esta ciencia se inserta el álgebra de la lógica, emprendida por George Boole (1815-1864), que va precedida del contexto matemático en el que se desarrollan: «La “teoría de grupos” de N. H. Abel y Evaristo Galois, la perspectiva de un álgebra que George Peacock llamaría en sus obras “simbólica” o “abstracta” y el “álgebra vectorial” de W. R. Hamilton»³⁴³.

Galois transtorna de modo radical toda la historia de las matemáticas; crea el primer cuerpo coherente de teoría algebraica; soluciona definitivamente el problema de qué ecuaciones se resuelven mediante operaciones algebraicas. Esta teoría de gran belleza y dificultad da inicio al pensamiento estructural. La idea decisiva de Galois consistió en:

Asociar a cada ecuación algebraica un grupo de permutaciones unívocamente determinado. A partir de su estructura se puede descifrar si una ecuación es resoluble por radicales. Galois se dio cuenta de esto y, en particular, del decisivo papel desempeñado por

³⁴² Évariste Galois (1811 - 1832), matemático francés que dió con la clave para resolver un problema que había traído en jaque a los matemáticos durante más de un siglo: las condiciones de resolución de ecuaciones polinómicas por radicales. Sin embargo, sus avances más notables fueron los relacionados con el desarrollo de una teoría nueva cuyas aplicaciones desbordaban con mucho los límites de las ecuaciones algebraicas: *la teoría de grupos*.

³⁴³ Garrido, Manuel. *Lógica simbólica*, Tecnos, Madrid, 1997, p. 476.

unos subgrupos *notables* que se conocen hoy en día como subgrupos *normales*....³⁴⁴

Utilizando métodos y reflexiones poco ortodoxas y muy extrañas, Galois presenta ideas de gran importancia como las de *grupo* y dominio de racionalidad (cuerpo) cuya completa fecundidad tendrá que esperar otros desarrollos³⁴⁵.

La siguiente gran creación algebraica fue obra de William R. Hamilton, quien también abrió nuevos dominios, quebró las creencias acerca de cómo debían comportarse los «números»³⁴⁶ y mostró que eran posibles otras álgebras con su trabajo sobre los *cuaterniones* (1843)³⁴⁷.

La originalidad del trabajo de Hamilton sólo se hará evidente posteriormente. Hacia 1830, aún no había fundamentación lógica del álgebra y los matemáticos no podían justificar las operaciones con expresiones literales o simbólicas³⁴⁸.

³⁴⁴ Wussing, Hans. *Lecciones de historia de las matemáticas*. H. Wussing; en colaboración con S. Brentjes ...[et al.]. Siglo XXI de España, Madrid, 1998, p. 194.

³⁴⁵ La teoría de Galois, que utiliza conjuntamente aspectos de la teoría de grupos y de la teoría de cuerpos, recibiría una nueva formulación a partir de los conceptos del álgebra abstracta con autores como Dedekind, Hilbert, E. Noether, Artin, Steinitz, Hilbert y Brouwer, hasta Schreier con la teoría de los *grupos topológicos* a partir de 1925. *Vid.* al respecto *Ibíd.*, p. 274.

³⁴⁶ Hamilton no estaba satisfecho con un fundamento meramente intuitivo refiriéndose a los números complejos, por lo cual crea un análogo espacial útil de estos. Kline, Morris. *El pensamiento matemático, op. cit.*, Vol. II, p. 1024.

³⁴⁷ Hamilton buscaba formas de extender los números complejos (que pueden interpretarse como puntos en un plano) a un número mayor de dimensiones. No pudo hacerlo para 3 dimensiones, pero sí para 4 y obtuvo los cuaterniones. Los Cuaterniones son una extensión de los números reales, similar a la de los números complejos. Mientras que los números complejos son una extensión de los reales por la adición de la unidad imaginaria *i*. Los cuaterniones son una extensión generada de manera análoga añadiendo las unidades imaginarias: *i, j y k* a los números reales. Esta es una historia muy interesante que se puede leer en *Ibíd.*, pp. 1023-1030.

³⁴⁸ El álgebra de expresiones literales parecía poseer una lógica por sí misma. Se manipulaban las letras como si tuvieran las propiedades de los enteros y no se entendía que el álgebra ordinaria era

Un primer intento en la solución de este problema lo dio George Peacock (1791-1858), de la Universidad de Cambridge, justificando las operaciones con expresiones literales que se mantenían con números negativos, irracionales y complejos al hacer la distinción entre álgebra aritmética, que trataba con símbolos representantes de los enteros positivos, y álgebra simbólica, que suprime las restricciones a enteros positivos.

En el álgebra simbólica, Peacock considera la ilimitación de los símbolos tanto en valor como en representación. La posibilidad de las operaciones sobre ellos en todos los casos y la coincidencia universal de las leyes de su combinación³⁴⁹; de todo lo cual deduce el “principio de permanencia de la forma”³⁵⁰

Esta visión es compartida por Duncan F. Gregory (1813-1844), quien en su ensayo “*Sobre la verdadera naturaleza del álgebra simbólica*”, dice de esta ciencia que trata: “la combinación de las operaciones definidas, no por su naturaleza, esto es, por lo que son o lo que hacen, sino por las leyes de las combinaciones a las que están sujetas...”.³⁵¹

únicamente aritmética generalizada porque aún no se había desarrollado la lógica de los diversos tipos de números; no era posible ver que éstos “poseían las mismas propiedades formales de los enteros positivos y, consecuentemente, que expresiones literales que simplemente se mantenían para cualquier clase de números reales o complejos deben poseer las mismas propiedades”. *Ibíd.*, p. 1018.

³⁴⁹ Para ampliar esta descripción *vid. Ibíd.*, p. 1019.

³⁵⁰ De modo rotundo concluye: “Cualesquiera formas algebraicas que son equivalentes cuando los símbolos son generales en forma pero específicos en valores [enteros positivos], serán equivalentes de la misma manera cuando los símbolos son generales tanto en valor como en forma”. Con este principio Peacock justificaba en particular las operaciones con números complejos. *Ibíd.*

³⁵¹ Matizando el paso dado del álgebra aritmética a la simbólica en que “dejando de lado la naturaleza de las operaciones que los símbolos que usamos representan, suponemos la existencia de clases de operaciones desconocidas sujetas a estas mismas leyes. Así somos capaces de probar

Augustus de Morgan escribió varios artículos sobre la estructura del álgebra llevando más lejos la teoría del álgebra como “ciencia de los símbolos y las leyes de sus combinaciones”; el álgebra, decía Morgan: “es una colección de símbolos carentes de significado y operaciones entre estos símbolos”³⁵².

La defensa del enfoque simbólico de estos autores buscaba la independencia del álgebra apoyándose en el principio de permanencia de la forma, pero este principio “meramente intuitivo” no servía como fundamento para el álgebra y por eso Hamilton se dedicará a trabajar en ello.

Mientras la mayoría de los matemáticos se concentraban en la rigurización de las matemáticas propiamente dichas, algunos se ocuparon del estudio de la lógica que se estaba utilizando.³⁵³

En este sentido se debe mencionar la sencilla aportación de Hamilton con la llamada “cuantificación del predicado”³⁵⁴ y su creencia de que la lógica estaba entrando en un nuevo período de desarrollo.

De Morgan también cuantificó el predicado, y dio una tabla de las treinta y dos formas diferentes de proposición que surgen con esa

ciertas relaciones entre las diferentes clases de operaciones, que, cuando son expresadas entre los símbolos, se llaman teoremas algebraicos”. *Ibid.*, p. 1020.

³⁵² *Ibid.*, p. 1020.

³⁵³ Kline, Morris, *Matemáticas: la pérdida de la certidumbre*, op. cit., p. 220.

³⁵⁴ Leibniz, Holland y otros autores ya habían cuantificado predicados, pero aquí la importancia está en el estímulo que ejerció en otras mentes: “La única importancia de la cuantificación del predicado para la lógica exacta consiste en sugerir un modo en el cual pueden tratarse las proposiciones como ecuaciones de términos; y la mera representación de las proposiciones como ecuaciones hace naturalmente pensar en una analogía entre la lógica y la matemática”. Lewis, C. y Langford, C. “Historia de la Lógica Simbólica” en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas*, op. cit., v.5, p. 252.

cuantificación; agregó reglas de transformación y expresó equivalencias³⁵⁵.

La concepción del álgebra adoptada por Peacock, Gregory y De Morgan sirvió de inspiración a la obra de Boole en cuanto a una nueva concepción suya con “operaciones y símbolos que podían representar objetos”³⁵⁶.

La generalidad, la independencia de las interpretaciones, la importancia dada a la forma y a la estructura son el espacio de la *matemática pura* con el que se abre la lógica simbólica de Boole, ocupada por “las leyes de combinación de los operadores entendidos en el más amplio sentido”.³⁵⁷

Boole hace una crítica del reconocimiento de las matemáticas como ciencia de la magnitud y postula su nueva creación como ciencia del entendimiento humano, para lo cual propone establecer el cálculo de la lógica que trata con un nuevo objeto y con un nuevo método ajustado al “principio” de la teoría del álgebra simbólica; principio de importancia fundamental que ha permitido según Boole los progresos en análisis puro

³⁵⁵ Una de sus mayores aportaciones fue la observación de la artificialidad de la restricción tradicional de los lógicos a proposiciones en las cuales los términos estén relacionados por alguna forma del verbo "ser". Escribe De Morgan: "Toda relación transitiva y convertible es capaz de justificar el silogismo exactamente igual que la cópula *es*, y mediante la misma demostración en cada caso. Algunas formas son válidas incluso cuando la relación es sólo transitiva, no convertible, como ocurre con *dar*". *Ibíd.*, p. 252.

³⁵⁶ El principio de permanencia de la forma de estos matemáticos no justificaba en realidad las operaciones del álgebra con coeficientes literales que representan números reales y complejos. Sin embargo, construyeron, “quizá involuntariamente”, una nueva concepción del álgebra. *Vid. Kline, Morris, Matemáticas: la pérdida de la certidumbre, op. cit.*, p. 220.

³⁵⁷ La obra lógica de Boole, con la que puede decirse que se inaugura la lógica moderna, estuvo precedida por “su descubrimiento de que la esencia de las matemáticas reside en el estudio de la forma y estructura, más que del contenido”. Castrillo, Pilar, *Los precursores británicos de la lógica moderna*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1993, p. 27.

cuyos procesos no dependen de la interpretación de los símbolos utilizados, sino “exclusivamente de las leyes según las cuales se combinan esos símbolos” y sus presupuestos lógicos: “Todo sistema de interpretación que no afecte a la verdad de las relaciones supuestas por esas leyes puede admitirse con tanto motivo como cualquier otro en las mismas circunstancias”.³⁵⁸

Para Bertrand Russell el descubridor de las matemáticas puras es Boole porque la lógica formal iniciada por él equivale a las matemáticas, ya que las hipótesis de éstas tratan de *cualquier cosa* y no conocemos su verdad. En la disciplina de las matemáticas “nunca sabemos de qué hablamos ni si lo que estamos diciendo es verdad”³⁵⁹.

El gran descubrimiento de las matemáticas modernas, y atendiendo a lo que nos interesa aquí – la importancia de la obra de Peirce -, consiste en haber descubierto qué son realmente. Son una construcción de combinaciones lógicas que se aplican a cualquier cosa³⁶⁰. El método simbólico de la lógica permite descubrir verdades nuevas y, a

³⁵⁸ Y por eso el mismo proceso puede representar “para un determinado esquema de interpretación, la solución de algún problema sobre propiedades de números, y, para otra interpretación determinada, la solución de un problema geométrico, y, para una tercera interpretación, la de un problema de dinámica, o de óptica, etc”. Boole, George, “Análisis matemático de la lógica” en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas, op. cit.*, v.5, p. 244.

³⁵⁹ Las matemáticas puras, escribe B. Russell: “constan exclusivamente de aserciones en el sentido de que si tal y tal proposición es verdadera con respecto a cualquier cosa, entonces tal y tal proposición distinta es verdadera con respecto a esa cosa. Resulta esencial no discutir si la primera proposición es realmente cierta, y no mencionar qué es esa cosa cualquiera de la que se supone que es verdad [...] Si nuestra hipótesis trata de cualquier cosa, y no de una o más cosas particulares, entonces nuestras deducciones constituyen las matemáticas”. Russell, Bertrand, *Misticismo y lógica, op. cit.*, p. 110.

³⁶⁰ *Vid. Ibíd.*, p. 111.

su vez, todos los símbolos futuros se pueden explicar por los conceptos de *relación y clase*³⁶¹.

La lógica de clases (en la que se opera con enunciados³⁶², funtores³⁶³, argumentos y posteriormente con funciones enunciativas³⁶⁴) la inicia Boole y precede al cálculo proposicional³⁶⁵. El cálculo de clases se ocupa de la extensión de los términos³⁶⁶; examina en la estructura sujeto x – predicado P , la relación de cada predicado (propiedad) P con la clase de elementos dotados de esta propiedad y pertenecientes al dominio que ha de ser estudiado³⁶⁷.

Pues bien, Peirce descubre y explora, precisamente, la isomorfía entre la lógica de enunciados, la lógica de predicados de primer orden

³⁶¹ *Ibid.*, p. 115.

³⁶² El enunciado de un sistema S es "una expresión que puede ocupar un lugar (o ser afirmada) por sí misma en el sistema S ". Bochenski, Joseph M., *Compendio de lógica matemática*, Paraninfo, Madrid 1976, p. 18.

³⁶³ Un funtor es "una expresión que determina a otra expresión". A veces, en vez de "funtor", se usa el término "operador" (como símbolo escrito referido a una realidad extramental), o simplemente "predicado". *Ibid.*, p. 19.

³⁶⁴ Una función enunciativa de un sistema es "una expresión que contiene variables y que se convierte en un enunciado del sistema S al sustituir todas las variables por constantes [...]. Un enunciado es un signo gráfico, o un grupo de signos gráficos. Lo que un enunciado significa se denomina "proposición". *Ibid.*, p. 18.

³⁶⁵ El cálculo de enunciados o cálculo proposicional es la denominación genérica de los sistemas deductivos cuyos objetos deducibles se interpretan como "enunciados formados de las proposiciones más simples (que no se analizan en el marco del cálculo de enunciados), empleando conectivas (tales como "no", "y", "o", "si ..., entonces ...", etc.). Un ejemplo muy importante es el cálculo de enunciados clásico en cuya interpretación se considera que los enunciados adoptan dos valores ("verdad" y "falsedad"), y todos los enunciados idénticamente verdaderos, y sólo ellos, resultan objetos deducibles. El interés por los cálculos de enunciados radica en que estos cálculos constituyen la base de casi cualquier teoría lógica matemática y, por lo general, se caracterizan por su sencillez relativa. En particular, muchos problemas importantes, tanto teóricos como aplicados, se reducen a unos u otros problemas del cálculo de enunciados clásico". *Enciclopedia de las Matemáticas, op. cit.*, v.1, p. 554.

³⁶⁶ A diferencia del cálculo de predicados que considera "la comprensión de los términos (funtores)". Bochenski, Joseph M., *Compendio de lógica, op. cit.*, p. 70.

³⁶⁷ El cálculo de clases no se ha separado en una disciplina independiente de la lógica matemática, ya que todas sus posibilidades expresivas son cubiertas por el cálculo de predicados monádicos (que son, a su vez, un fragmento decidible del cálculo restringido de predicados). *Vid. Enciclopedia de las Matemáticas, op. cit.*, v.1, p. 554.

monádica y el álgebra de clases³⁶⁸. Y además indica las conexiones referenciales y representativas entre los operadores, sus funciones y los elementos reales, con lo que se establece un continuo semiótico.

El algebra booleana de la lógica que estaba en estrecha dependencia de la aritmética será innovada por la formulación algebraica de Peirce, para quien “el álgebra de la lógica debería desarrollarse por sí misma, y la aritmética surgir de la lógica, en lugar de regresar a ésta”³⁶⁹. Peirce se propone desarrollar un álgebra adecuada al tratamiento de todos los problemas de la lógica deductiva, mostrando, a medida que lo desarrolla, qué tipos de signos se deben emplear necesariamente en cada estadio del desarrollo³⁷⁰. Con este procedimiento extiende el poder del álgebra lógica, ilustra los principios subyacentes a “toda rotación algebraica” y enumera los distintos tipos de inferencia necesaria. Este procedimiento será un primer escalón hacia la solución de uno de los principales problemas de la lógica. Anillo que consistirá en “elaborar un

³⁶⁸ Peirce ha transformado el álgebra booleana al mostrar “sus numerosas interpretaciones teóricas (en la aritmética, en el cálculo de probabilidades) y descubriendo y aclarando su relación isomórfica con la lógica de enunciados, o de las funciones veritativas”. Sacristán Luzón, Manuel, *Lógica elemental*, Vicens-Vives, Barcelona, 1996, p. 327.

³⁶⁹ La artificialidad de la lógica de Boole al introducir el álgebra es sustituida por la función signica de los índices: “...supongamos que la escritura de una letra significa por sí misma que cierta proposición es verdadera. Esta letra es una *señal*. Hay un consenso general que se hace referencia a la situación real o a alguna otra. Este consenso se debe haber establecido por medio de un índice, y en cierta medida permite prescindir de la necesidad de otros índices....(3.372)”. Peirce, Charles S., *Obra Lógico Semiótica*, Taurus Ediciones, Madrid, 1987, p. 305.

³⁷⁰ Con lo cual alcanzará tres objetivos: “El primero consiste en extender el poder del álgebra lógica a la totalidad de su propio dominio. El segundo, en ilustrar los principios que subyacen a toda rotación algebraica. El tercero, en enumerar los tipos esencialmente diferentes de inferencia necesaria; pues cuando la notación que basta para exhibir la inferencia resulta inadecuada para explicar otra, es evidente que la última implica un elemento inferencial que no está presente en la primera. De conformidad con esto, el procedimiento encarado debería originar una lista de categorías del razonamiento cuyo interés no dependa de la forma algebraica de examinar el tema. No podré perfeccionar el álgebra en medida suficiente para proporcionar métodos fáciles de alcanzar conclusiones lógicas: sólo puedo proporcionar el método mediante el cual se puede alcanzar cualquier conclusión legítima y evitar cualquier conclusión falaz”. (3.364). *Ibid.*, p. 304.

método para descubrir los métodos de la matemática"³⁷¹. En su proyecto lógico desdobra las operaciones booleanas para abocar a ocho tipos de relaciones y pasa de las operaciones "aritméticas" a las operaciones "lógicas".

El aporte de Peirce está en utilizar una nueva relación entre las clases, la relación de *inclusión*³⁷², que considera como "la relación fundamental de la lógica"³⁷³ y a partir de la cual se definen las otras operaciones de suma y de multiplicación.

La introducción de la inclusión como relación fundamental en el cálculo de clases desarrollado con frecuencia simétricamente por Peirce abre nuevas expectativas y su método se reconoce como más natural y más simple que el de Boole³⁷⁴ porque las premisas son analizadas desde el principio según sus "ramificaciones más finas" para luego proceder a la integración y simplificación.

Peirce transforma el cálculo de clases en cálculo de proposiciones. Ofrece una versión moderna del cálculo enunciativo al observar profundamente la naturaleza de la implicación y descubrir los

³⁷¹ *Ibid.*, p. 304.

³⁷² Y la define como "Estar incluido en, o ser tan pequeño como es una relación transitiva...." (C.P. 3.47).

³⁷³ Escribe Peirce: "... Se admite universalmente que de dos conceptos ligados el más abstracto es, en lógica, el más simple. Por consiguiente, y habida cuenta de las relaciones de extensión y de comprensión, se sigue que en un estado de información cualquiera, un concepto amplio que incluye un concepto más estrecho es más simple que este último. Ahora bien, toda igualdad se reduce a incluir, pero la inversa no es verdadera. De lo cual se sigue que la inclusión es un concepto más amplio que el de igualdad y por tanto, en lógica, un concepto más simple. Según el mismo principio, la inclusión es igualmente una relación más simple que la relación 'más pequeño que'...." (C.P. 3.47, n.I; Cf. 3.173, n. 2).

³⁷⁴ En 1890 SCHRÖDER lo subraya: "La ventaja natural del método de PEIRCE sobre el método de BOOLE consiste en el hecho de que no obra, como éste, con las igualdades sino con las inclusiones, que se ocupa pues de sujetos y atributos que se adaptan perfectamente a las funciones del juicio en el pensamiento corriente". Citado en Thibaud, Pierre, *La lógica de Charles Sanders Peirce. Del álgebra a los gráficos*, Paraninfo, Madrid, 1982, p. 30.

procedimientos originales -deductivos y matriciales- utilizados por la totalidad del cálculo enunciativo. Realiza la primera tentativa en la historia de la lógica de unificarlo en virtud de un funtor único³⁷⁵.

Es importante anotar que todas estas incursiones de Peirce en estos tipos de cálculos van precedidas de la idea fundamental de que la lógica no debe ser considerada nunca como la construcción de un cálculo mecánico ni semi-mecánico, sino como la ciencia que busca una teoría del razonamiento con ayuda de la matemática. Señala que el primer paso hacia este fin, al menos en el orden lógico, aunque no necesariamente en el de la investigación, estriba en “formular con claridad, simplicidad y precisión matemáticas los hechos generales de la experiencia que la lógica ha de tomar en consideración”³⁷⁶.

En cuanto a Boole, arguye Peirce que fue sin duda la consideración de los principios del cálculo de probabilidades lo que le llevó a una importante aplicación del álgebra ordinaria al tratamiento de todo razonamiento deductivo que involucra relaciones lógicas entre términos no-relativos³⁷⁷. Este cálculo le permitió hacer progresos encaminados al esclarecimiento del razonamiento probable.

Respecto a De Morgan, destaca Peirce su invención de un sistema de símbolos que “tenían la notable ventaja de ser enteramente nuevos y de estar libres de todo tipo de asociaciones engañosas o de otro tipo”.³⁷⁸

³⁷⁵ *Ibíd.*, p. 33.

³⁷⁶ *Vid.* <http://www.unav.es/gep/LogicaExacta.html>

³⁷⁷ *Ibíd.*

³⁷⁸ *Ibíd.*

En la redacción del ensayo para el *Dictionary of Philosophy and Psychology*, editado por J. M. Baldwin (1901), Peirce hace balance de los logros alcanzados por el método del álgebra de la lógica: “desarrollo de la teoría de probabilidades, la lógica de relativos, anticipos de la teoría del razonamiento inductivo (tal como se la requiere), el silogismo de transposición de cantidad, la teoría de la inferencia Fermatiana, una serie considerable de avances hacia un análisis de la lógica de la continuidad y hacia un sistema de razonamiento en topología”³⁷⁹. Critica, sin embargo, abiertamente, el empleo del álgebra en la investigación de la lógica porque “está expuesta al peligro de incurrir en infundadas trivializaciones de carácter demasiado rudimentario como para ser de interés matemático y demasiado superficiales como para ser de interés lógico”³⁸⁰.

Alternativamente postula las ventajas del método de los gráficos, los cuales llevan al análisis último de los problemas lógicos de forma más directa que cualquiera de las álgebras construidas.

³⁷⁹ *Ibíd.*

³⁸⁰ Y añade: “Está también expuesto al peligro de que las reglas que rigen los símbolos empleados puedan tomarse por primeros principios lógicos. Un álgebra que lleve consigo cientos de teoremas puramente formales carentes de interés lógico no hay más remedio que admitir, incluso si se es el inventor de la misma, que deja mucho que desear en este sentido, por adecuada que pueda resultar para ciertos propósitos. Pero, por otro lado, es indiscutible que tiene una ventaja sobre el lenguaje al obligarnos a razonar de forma explícita y clara. En este sentido, puede ser de una enorme ayuda para el análisis. Se la ha empleado con gran utilidad en el análisis del razonamiento matemático”.
Ibíd.

2. LA LÓGICA SIMBÓLICA Y LA OPERATIVIDAD DE LOS LÍMITES.

En la mayor parte de las obras de George Steiner encontramos referencias a la lógica simbólica³⁸¹ como empresa que intenta salir de la espiral del lenguaje objetivando sectores decisivos de la investigación filosófica. La lógica simbólica, explica Steiner, comenzó siendo un instrumento especializado para medir la coherencia interna del razonamiento matemático. Pero muy pronto tomó una dimensión mayor con la invención de “una sintaxis liberada de las ambigüedades e imprecisiones que la historia y el uso habían introducido en el lenguaje”³⁸².

De todos modos, debemos advertir, y para no alejarnos del propósito de nuestro trabajo, que en poética, y en concreto en la de Valente, quizás existe un esfuerzo por salir de la espiral del lenguaje pues observamos una tendencia a volver las palabras irreconocibles, tomar los restos que quedan de su calcinación e incluso decirlas en aquel mismo lugar inmemorial, este proceso significa por sí mismo en lo que elude, elide, abstrae y supera, por lo que el tránsito de abstracción es parte del

³⁸¹ Vid. Steiner, George, *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona, Gedisa, 2003; *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid, 1990; *Gramáticas de la creación*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001; *Después de Babel : aspectos del lenguaje y la traducción*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995; *Presencias Reales ¿Hay algo en lo que decimos?*, Ediciones Destino, Barcelona, 1991; *En el castillo de Barba Azul : aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Gedisa, Barcelona, 1991 y *Pasión intacta : ensayos, 1978-1995*, Siruela, Madrid, 1997.

³⁸² Steiner analiza este proceso de liberación así: “El lógico simbólico construye un modelo radicalmente simplificado pero completamente riguroso y autoconsistente [...] Toma en préstamo las convenciones de la inferencia y de la deducción matemáticas y las aplica a otras modalidades del pensamiento para determinar si dichas modalidades tienen validez” (*Lenguaje y silencio, op. cit.*, p. 37).

sentido así creado. En poesía, el álgebra, sigue siendo índice del proceso, es decir, la relación implicada sigue relacionando, mantiene en consideración aquello que se supera o transita. Y en esto se distinguen el poema y el *matema*, aunque observamos estructuras y métodos análogos en uno y otro conjunto de relaciones.

En la sección anterior se vio cómo el Álgebra sirve de hilo conductor en los primeros trabajos de la lógica moderna que se construyó sobre bases muy diferentes a las de la lógica tradicional – en el que las formas de razonamiento estaban muy próximas a las del discurso natural y se apoyaban sobre el sentido intuitivo de las operaciones deductivas que utilizaba - y con métodos inspirados en las analogías matemáticas que únicamente se apoyaban sobre las reglas de manipulación por medio de las cuales definían sus operaciones.

Los matemáticos británicos del siglo XIX que iniciaron la lógica simbólica sentían la necesidad de reemprender el estudio de las formas del razonamiento a través de métodos rigurosos análogos a los de las matemáticas.

La nueva lógica se sitúa entonces en otro nivel de precisión que comienza por el estudio de operaciones completamente elementales y luego se dan procedimientos que permiten, a partir de ellas, “obtener operaciones cada vez más complejas cuyo sentido puede muy bien escapar a la intuición”³⁸³.

³⁸³ Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos: estudio sobre la significación del Teorema de Gödel y teoremas conexos en la teoría de los fundamentos de las matemáticas*, Tecnos, Madrid, 1969, p. 36.

Peirce contrasta el ideal de “analicidad” de la lógica, es decir, su preocupación por el análisis minucioso de las partes del método, con el deseo de las matemáticas por alcanzar de un solo golpe un resultado alejado³⁸⁴, el imperativo de descubrir las conclusiones, mientras la lógica está inmersa, en cambio, en el estudio de teorías que muestren las relaciones entre las premisas y las conclusiones. La lógica para Peirce será muy diferente a un cálculo mecánico: “el sistema concebido para la investigación de la lógica debería ser todo lo analítico posible, fragmentando las inferencias para obtener el mayor número posible de etapas e insertándolas en las categorías más generales posibles”³⁸⁵.

La lógica simbólica trata de los principios que rigen la validez de la inferencia. Es llamada frecuentemente lógica matemática por la naturaleza formal de su presentación. Una de sus características esenciales es su generalidad, la cual va ligada al valor metodológico de su lenguaje³⁸⁶. El uso de sus símbolos permite concentrarse en lo esencial de los contextos, en la consideración de las relaciones abstractas y en las operaciones formales del sistema.

³⁸⁴ Vid. Thibaud, Pierre, *La lógica de Charles Sanders Peirce: del álgebra a los gráficos*, op. cit., p. 183.

³⁸⁵ Mientras que un cálculo, por el contrario, anota Peirce: “trata de reducir todo lo posible el número de los procesos y de especializar los símbolos de manera que se adapten a los modos particulares de inferencia” (C.P. 4.373).

³⁸⁶ Según Newman, los procedimientos simbólicos suministran importantes ventajas: “Las mejores notaciones han tenido un efecto profundo en el progreso de la matemática; la invención de un mero signo, el cero, cambió realmente la historia de esta ciencia. Análogamente, la notación de la lógica simbólica ha posibilitado nuevos y poderosos métodos de análisis, y ha profundizado y ampliado grandemente el campo de la lógica tradicional. Una de las ventajas más claras del uso de símbolos ideográficos es que las significaciones se precisan más claramente”. Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas*, op. cit., v.5., p. 240-241.

El lenguaje de la lógica simbólica no sólo elimina irrelevancias; lo más importante se encuentra, según James Newman, en la “sugestión” de los símbolos que permiten “apreciar materialmente simetrías, relaciones y semejanzas que quedan ocultas o veladas en el lenguaje ordinario”³⁸⁷. Y se puede descubrir el *esqueleto* de las expresiones de aspecto parecido que pudieran ser sustancialmente equivalentes, ya que “la esencial vinculación interna de las significaciones, se manifiesta mediante una determinada disposición de ideogramas bien hechos”³⁸⁸.

En la poesía de Valente también es factible hablar de la disposición de los “ideogramas” en su vinculación con las significaciones, de simetrías sonoras y de *esqueletos conceptuales*. Para probar esto vamos a observar un poema que localice las perspectivas abstractas de sus ideogramas, contemple *su danza icónica*, las simetrías simbólicas y formales, sus configuraciones, la *isotopía de lo genésico*, las estructuras, oscilaciones, transferencias, geometrías, topologías, bordes, fronteras, ritmos. Sus *límites* y la red de sus *relaciones*:

XX

Amanecer.

La rama tiende

su delgado perfil

a las ventanas, cuerpo, de tus ojos.

Pájaros. Párpados.

³⁸⁷ *Ibíd.*, p. 241.

³⁸⁸ Y sobre el valor de lo icónico en el pensamiento, agrega Newman: “Un simbolismo eficaz pone de manifiesto errores antes no percibidos, y sugiere además nuevas implicaciones y conclusiones, nuevas y fecundas líneas de pensamiento”. *Ibíd.*

Se posa

*apenas la pupila
en la esbozada luz.*

Adviene, advienes,

cuerpo, el día.

Podría el día detenerse

*en la desnuda rama,
ser sólo el despertar.³⁸⁹*

El símbolo de los *Párpados* se encuentra en la línea fronteriza entre la metonimia del discurso (*Pájaros*) y la sinécdoque (*cuerpo*). De sus sugetivas connotaciones se sigue una sinécdoque metafórica: *Se posa /apenas la pupila /en la esbozada luz*. Se convierte en el símbolo latente del cuerpo de la palabra que despierta.

En la *simetria* sonora: *Pájaros. Párpados*. La similaridad se sobrepone a la contigüidad. Sus fonemas y acentos simétricos entre sí, asumen una función paronomástica. Y la sonoridad semejante de sus palabras aproxima su significación.

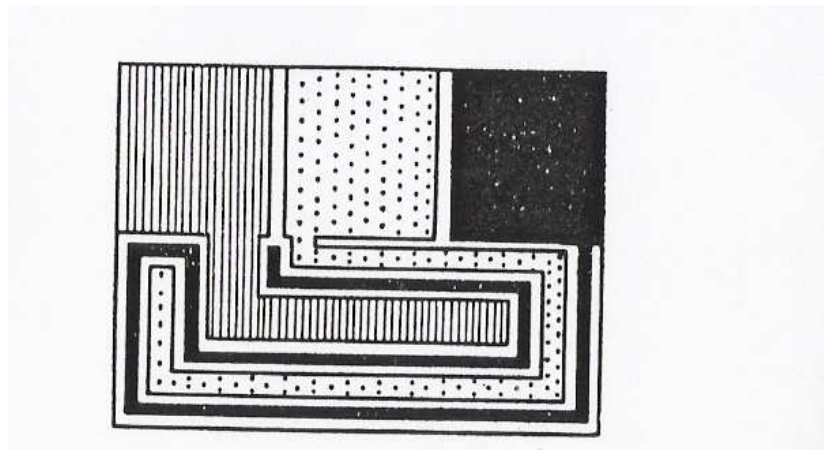
Por otra parte, si observamos los *límites* de las palabras *rama, pájaros, párpados*, descubrimos que generan una *perspectiva*

³⁸⁹ Valente, José Ángel, *Poemas*, Prólogo Antonio Domínguez Rey, Espiral Mayor, AULIGA, Coruña, 2001, p. 228.

*abstracta*³⁹⁰, son *expectrovertidos*, es decir, fusionan símbolos y recombina ideas. De tal modo el símbolo de la *rama* es *pluralizado* en un nivel mayor de abstracción en el símbolo de los *pájaros* y, luego, en un nivel aún mayor de abstracción, es *repluralizado* en el símbolo de los *párpados*, para ser *convertido en singular*, en el símbolo del *despertar*.

Y ahora, con la ayuda de la topología, podemos diagramar los *límites expectrovertidos* de la perspectiva abstracta de la pluralización, y repluralización de los símbolos de la *rama*, *los pájaros* y *los párpados*.

Así:



Límite del símbolo de la rama.



Límite del símbolo de los pájaros.



Límite del símbolo de los párpados.

Generación de una perspectiva abstracta que contempla la transferencia de los bordes entre los símbolos implicados y su recombina semántica.

LÍMITES EXPECTROVERTIDOS.

³⁹⁰ Para profundizar en los conceptos de la lógica contemporánea de *perspectiva abstracta* y *esqueleto conceptual* Vid. Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach, op. cit.*, pp. 743-745.

Observamos que todos los *límites* se *incluyen* unos a otros en sus fronteras y, por tanto, en otra perspectiva, simétricamente, se genera la ambigüedad: la rama se tiende, el día se detiene, el cuerpo se dedobra en sus orillas líquidas de luz.

El cuerpo de la palabra se extiende en el temblor de las rimas *expectrovertidas*: *Amanecer* ☀ *rama* → *a-m-a-r*.

Los párpados de las palabras se abren con la aliteración de la *P*, *perfil, pájaros, párpados, posa, pupisa, podría*.

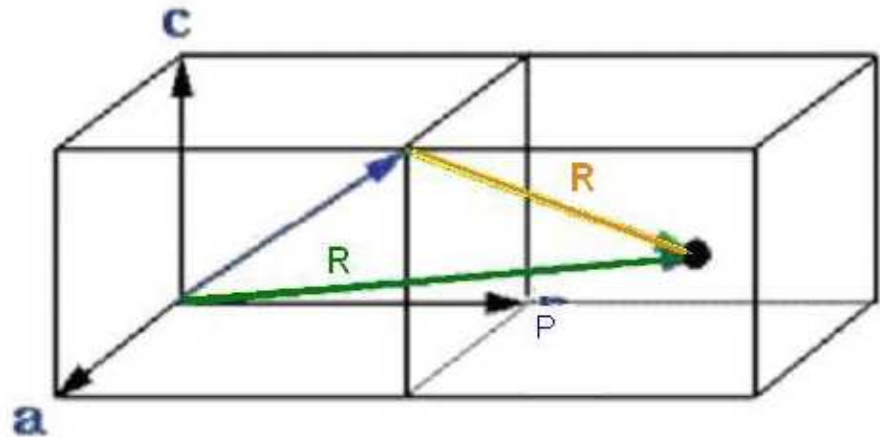
La caligrafía *marginal* del poema actúa como una ecuación de la luz esbozada que *Adviene* y se pluraliza en el cuerpo y el día, *Advienes*.

En general, el poema parece estar animado por el esqueleto conceptual de la *expectroversión* que corresponde a los movimientos *intersticiales* del *despertar*. El fulgor del despertar infinitesimal de la palabra que se tiende desnuda, desdobra sus orillas y detiene el tiempo.

Sintetizando, tanto las secuencias semánticas como las sonoras *tienden a formar ecuaciones*. Así el símbolo de la palabra como *rama* desnuda tiende, *expectrovertidamente*, a tomar distintas tonalidades metonímicas³⁹¹ en las que coexisten el amanecer, los pájaros, el cuerpo, la luz, el día. De tal modo que el *advenimiento* de la palabra poética lo

³⁹¹ Aquí tenemos que destacar el principio señalado por Jakobson en su poética: “todo elemento secuencial es símil. En poesía, en la que la similaridad se sobrepone a la contigüidad, cualquier metonimia es ligeramente metafórica y toda metáfora tiene una tonalidad metonímica”. Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Ariel, Barcelona, 1984, p. 382.

podemos diagramar como un haz de vectores que transitan sobre el *límite* del *despertar* que es *expectrovertido* simétricamente entre el amanecer del cuerpo y el despertar del día, así:



R vector de la rama tendida

a vector del amanecer

p vector de los pájaros

c vector del cuerpo

R vector de la rama expectrovertida.

UN MODELO DE *EXPECTROVERSIÓN* DEL AMANECER.

La rama desnuda como símbolo de la palabra que adviene, detiene el día. La capacidad de reiteración inmediata *Adviene, advienes*, o diferida en las aliteraciones, repeticiones y rimas incluidas o expectrovertidas: *cuerpo, el día. / Podría el día detenerse/en la desnuda rama,/ser sólo el despertar*. Convierte el poema en algo duradero, envuelto en una sola y extraña luz. Estas simetrías sonoras, semánticas, caligráficas e ideográficas establecen extrañas ecuaciones que nos

recuerdan lo aducido por Jakobson en su poética: “El principio de repetición logrado con la aplicación del principio de equivalencia a la secuencia no sólo posibilita la reiteración de las secuencias constitutivas del mensaje poético, sino también todo el mensaje”.³⁹²

En la dinámica de la poética de Valente descubrimos complicadas redes que nos recuerdan en parte homologías de los métodos de la lógica simbólica de la que venimos hablando, pero que sólo pueden ser vislumbrados modestamente desde una filosofía sintética de las matemáticas contemporáneas, sobre lo que volveremos más adelante.

Continuando con el nacimiento de la lógica moderna, encontramos que el simbolismo descubre nuevas líneas de pensamiento, sugiere implicaciones inéditas³⁹³. El progreso de su procedimiento se manifiesta cuando “se usan símbolos para las relaciones entre proposiciones, y no sólo para los términos o para las proposiciones”³⁹⁴, con lo cual la idea de límite se *expande*, se transforma en grosor de lo limítrofe. Cambia la idea de escala. Se piensa ahora en la *operatividad de los límites* y nos vamos acercando a la red de redes de Peirce, a los movimientos misteriosos de las escalas y a la infinitud de lo intermedio.

³⁹² *Ibíd.*, P.383.

³⁹³ Como ha sucedido con los números negativos e imaginarios o con el descubrimiento de las ondas etéreas.

³⁹⁴ Lewis, C. I. y Langford, C.H. “Historia de la lógica simbólica” en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas*, *op. cit.*, v.5, p. 250.

La lógica simbólica es “fundamentalmente un razonamiento en gran escala”³⁹⁵ que considera la multiplicidad de la red de relaciones lógicas y remueve la lógica tradicional que era simplemente clasificatoria.

Lo clasificatorio es siempre reduccionista y un lastre para el espíritu porque sólo se debate en dualismos y dicotomías desde las que es imposible comprender la infinitud de lo intermedio, como lo son la lógica de relaciones y los intersticios constitutivos del lugar del poema.

En dirección al problema que acabamos de mencionar, hallamos, al respecto, en un ensayo de Valente, una crítica notable. Atento siempre a las encrucijadas del pensamiento, ataca lo que siente como “el vértigo de la clasificación”³⁹⁶ o “paranoia taxonómica” en la estética terminológica de Zubiri y, consecuentemente, en otra parte, glosa un texto de Pessoa en donde se manifiesta la infinitud de lo clasificable y, lo que es más importante, señala el lugar del poema en “los intersticios del conocer”³⁹⁷ y la creación de tal lugar como posibilidad del sentido o nacimiento de “la radical infinitud del sentido y del sentir”³⁹⁸. “Los clasificadores de cosas” – dice Valente que escribe Pessoa- “son aquellos hombres de ciencia cuya ciencia consiste sólo en clasificar, ignoran, en general, que lo clasificable es infinito y por lo tanto no se puede clasificar. Pero en lo que consiste mi pasmo es en que ignoren la existencia de clasificables desconocidos,

³⁹⁵ Cohen, Morris, *Introducción a la lógica por Morris R. Cohen*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 22. Debemos añadir que este libro es muy interesante por sus análisis filosóficos sobre la significación e implicación. Y sobre lo que el autor llama los conceptos y regiones intermedias, así como, por sus digresiones críticas acerca de la lógica de la imaginación y la lógica simbólica.

³⁹⁶ Valente, José Ángel, *La Experiencia Abisal*, *op. cit.*, p. 14.

³⁹⁷ Valente, José Ángel, *Elogio del calígrafo: ensayos sobre arte*, *op. cit.*, p. 41.

³⁹⁸ *Ibíd.*, p. 42.

cosas del alma y de la conciencia que se encuentran en los intersticios del conocimiento”.³⁹⁹

3. LOS SISTEMAS FORMALES Y LOS VALORES SINTÁCTICOS.

3.1. PARTES Y FORMAS DE LA LÓGICA MODERNA.

Como se habla a la piedra, como / tú / a mí desde el abismo, desde/
un país natal hermanada, contra/ mí arrojada, tú, / tú a mí antes de los tiempos,/
tú a mí en la nada de una noche, / tú en la Aunque-no-Noche al encuentro,/
llegada, tú / Aunque-no-Tú: // Entonces, cuando yo no estaba allí, /
entonces, cuando tú/ medías con tus pasos la haza, sola//.....
Celan.

En sus comienzos, la lógica adopta la forma del cálculo, o como expresa J. Ladrière, “se dan ciertas operaciones, definidas por un conjunto de reglas, y se estudian los resultados que se pueden obtener combinando estas operaciones de diferentes maneras”⁴⁰⁰.

La lógica pronto adopta también una forma axiomática y deductiva. Ciertas relaciones, enunciadas a manera de axiomas, fijan las propiedades de las operaciones fundamentales y se dan reglas que permiten deducir de estos axiomas proposiciones válidas. El sistema deductivo de la lógica consiste en el uso de axiomas y reglas de inferencia para construir pruebas de enunciados del lenguaje lógico⁴⁰¹.

³⁹⁹ *Ibíd.*, p. 41.

⁴⁰⁰ Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos*, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁰¹ Los axiomas no se apoyan en ninguna premisa y pueden ser introducidos en cualquier línea de una prueba; “las reglas de inferencia permiten la escritura de una proposición en una línea de una

Por medio del método axiomático se pueden construir una tras otra las diferentes partes de la lógica, por los procedimientos de transposición o extensión.

El procedimiento de la transposición se aplica para pasar de la lógica de proposiciones⁴⁰² a la de clases: “a los símbolos de la lógica proposicional, que representan proposiciones, se hacen corresponder operaciones referentes a las clases”⁴⁰³. Esta correspondencia convierte las diferentes fórmulas del cálculo de proposiciones en fórmulas del cálculo de clases.

El procedimiento de la extensión se aplica para pasar de la lógica de proposiciones a la de predicados: “a los símbolos que representan proposiciones se añaden símbolos que representan individuos y otros que representan predicados, se introducen nuevas operaciones -las operaciones de generalización- y se añaden a los axiomas y reglas de la

determinada prueba siempre que se cumplan las condiciones apropiadas. Un sistema deductivo tiene que contar al menos con una regla de inferencia, pero no necesita tener axiomas; si contiene axiomas, el sistema deductivo es un sistema axiomático, si no los tiene, es un sistema de deducción natural”. Honderich, Ted (editor), *Enciclopedia Oxford de filosofía* / Ted Honderich (editor), Tecnos, Madrid, 2001, p. 141.

⁴⁰² La parte de la lógica que trata del estudio de la composición de enunciados por medio de los conectores o funtores de negación, conjunción, disyunción, implicación y coimplicación (\rightarrow , \leftrightarrow) es la lógica de enunciados o lógica proposicional y es la parte más elemental de la lógica: “la composición de proposiciones complejas mediante el uso de conjunciones gramaticales, es expresada en lenguaje lógico empleando los símbolos llamados conectores: (no), \wedge (y), \vee (o), \rightarrow (si..., entonces...), \leftrightarrow (si y sólo si) para construir con ellos fórmulas y proposiciones lógicamente complejas a partir de otras más simples, susceptibles de ser representadas mediante las letras proposicionales (p, q, r)”. Garrido, Manuel. *Lógica simbólica*, op. cit., p. 51.

⁴⁰³ Se puede hacer corresponder a la operación de conjunción \wedge la conjunción de clases, “se trata de la operación que transforma dos clases dadas en una nueva clase que comportará todos los objetos contenidos en las dos clases iniciales y solamente éstos”. Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos*, op. cit., pp. 38-39.

lógica de proposiciones los axiomas y reglas necesarios para definir el sentido de estas operaciones”⁴⁰⁴.

La lógica de predicados se ocupa de las relaciones en que aparecen cuantificadores⁴⁰⁵ con los que es posible distinguir y contrastar lo particular y lo universal.

Con la lógica de predicados aparece la distinción entre predicados de primer orden - cuyos argumentos son objetos - y de segundo orden, cuyos argumentos son predicados de primer orden⁴⁰⁶.

Por otra parte, se hace posible integrar en un sistema único axiomas lógicos y axiomas matemáticos, fijar, a la vez -bajo una misma forma axiomática-, la naturaleza y propiedades de los signos que se están manejando y las formas de razonamiento consideradas válidas; con lo cual desaparece por completo la distinción entre Lógica y Matemática y, de esta forma se pasa a la noción de sistema formal⁴⁰⁷.

Un sistema formal se compone de dos partes: una morfológica, que describe los constituyentes del sistema que indica cuáles son sus componentes – primitivas, lista de operaciones y reglas de formación- y cuáles son las combinaciones de componentes que constituyen

⁴⁰⁴ *Ibid*, p. 39.

⁴⁰⁵ Los cuantificadores preceden “a modo de prefijo la fórmula a la que afectan y van seguidos de un símbolo variable de individuo (x, y, z). Uno es el cuantificador universal: $\forall x$ (léase: para todo x) y otro el cuantificador particular o existencial: $\exists x$ (léase: hay o existe un x tal que)”. Garrido, Manuel. *Lógica simbólica, op. cit.*, p. 51.

⁴⁰⁶ Esta distinción se debe a Fregue, quien presenta por primera vez en *Begriffsschrift* “un cálculo deductivo en sentido actual (es decir, un sistema formal) para la lógica conectiva, la lógica de primer orden y la de segundo orden”. Mosterín, Jesús, *Los lógicos*, Espasa, Madrid, 2007, p. 40.

⁴⁰⁷ Hilbert subrayó por primera vez, a propósito de la axiomatización de la Aritmética, “la necesidad de unificar las nociones propiamente matemáticas y los procedimientos de deducción utilizados, integrando en un sistema único la Lógica y la Aritmética”. Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos, op. cit.*, p. 39.

proposiciones -combinaciones dotadas de sentido-, y una parte axiomática que define la clase de los teoremas que indica cuáles son las proposiciones que se consideran válidas, y supone una lista de proposiciones (axiomas propiamente dichos) postuladas como válidas y unas reglas de derivación⁴⁰⁸.

Consideradas las partes principales de la lógica moderna se comprende que el objeto de estudio de ésta sea multifacético. En este marco cabe señalar el estudio de los cálculos lógicos y lógico-matemáticos y, especialmente, el estudio del cálculo clásico de predicados.

Los cálculos lógicos corresponden a las formalizaciones de las teorías lógicas intensionales, es decir que se refieren al concepto de clase⁴⁰⁹, no a su rango o alcance de aplicación, que sería su extensión⁴¹⁰. Los objetos deducibles de los cálculos lógicos se interpretan como enunciados formados por proposiciones elementales (que tienen generalmente, estructura sujeto-predicado) mediante conectivas – como

⁴⁰⁸ Las reglas de derivación pueden representarse, según Ladrière, “mediante esquemas de derivación que indican las proposiciones de que se parte, y, debajo de una línea horizontal, las proposiciones que se pueden obtener a partir de ellas. Las proposiciones situadas sobre la línea horizontal se denominan proposiciones antecedentes, y la que está situada bajo la línea horizontal se dice proposición consecuente. El empleo de tales esquemas permite dar una definición cómoda del término derivación [...] es una sucesión de proposiciones, cada una de las cuales es o un axioma o la proposición consecuente de un esquema de derivación cuya (o cuyas) proposición (o proposiciones) antecedente (o antecedentes) figura (o figuran) antes de ella en la sucesión”. Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos*, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁰⁹ Según Susanne K. Langer: “Una clase está determinada por un concepto, llamado concepto-clase de esa clase. El concepto puede expresarse mediante una forma proposicional, a la que se llama forma definidora de la clase en cuestión”. Langer, Susanne, *Introducción a la lógica simbólica*, Siglo XXI Editores, México, 1969, p. 103.

⁴¹⁰ S. Langer especifica: “podemos definir una clase diciendo que es la extensión de un concepto. Si hablamos de una clase nombrando simplemente su concepto-clase, estamos considerando la clase ‘en intensión’. Si hablamos de ella como de un grupo de cosas que ejemplifican el concepto, la tratamos ‘en extensión’. Así, la clase ‘zorro’ es nombrada en intensión, ‘la clase de los zorros’ en extensión.”. *Ibid.*, p. 103.

"no", "y", "o", "si. . ., entonces ..." - y cuantificadores, según indicábamos en una nota precedente.

La relevante noción de cuantificador es introducida por Peirce (paralelamente a Frege), con ella se esclarece y reconoce plenamente el papel de las variables. Estas son precedidas por los cuantificadores, como indicábamos en una nota precedente.

Los cuantificadores combinados con variables proporcionan un simbolismo adecuado para representar proposiciones⁴¹¹ relacionales⁴¹² que requieren tanto el cuantificador universal (en que la relación expresada en la forma proposicional tiene validez entre cualesquiera términos), como el existencial (que refiere la forma únicamente a elecciones particulares dentro del universo).

El empleo de cuantificadores para ligar variables es “el rasgo distintivo más destacado del simbolismo lógico actual” en referencia con la lógica tradicional⁴¹³. De un lado encontramos en Frege un amplio uso de los cuantificadores para ligar variables funcionales y no sólo variables individuales. Y de otro, en la tradición algebraica de la lógica, con Peirce y E. Schroder, se halla un tratamiento adecuado de la predicación poliádica, es decir, “una auténtica teoría de la cuantificación”, como

⁴¹¹ Se entiende por proposición un constructo simbólico que expresa una relación entre varios términos. S. Länger nos da un ejemplo: “una combinación de palabras que denoten términos y relaciones, y que se entienda que asevera que los términos denotados guardan entre sí la relación denotada, recibe el nombre de proposición”. Langer, Susanne, *Introducción a la lógica simbólica*, *op. cit.*, p. 42.

⁴¹² El número de *términos* que una relación requiere se llama el **grado** de la relación: “Diferentes relaciones pueden combinar, a la vez, diferentes números de términos [...] A las relaciones de dos términos se las llama diádicas, a las de tres términos, triádicas, etc. Algunas relaciones tienen más términos y se las llama poliádicas”. *Ibíd.*, p. 42.

⁴¹³ Para ampliar este análisis histórico *vid.* Castrillo, Pilar, *Los Precursores Británicos de la lógica moderna*, *op. cit.*, p. 8.

señala P. Castrillo⁴¹⁴. Con la teoría de *Relativos* Peirce comprende la importancia de la predicación poliádica⁴¹⁵, ya que las inferencias relativas características no pueden ser resueltas por meras reglas mecánicas⁴¹⁶.

La lógica de *relativos* metamorfosea por completo la lógica deductiva. Al involucrar abstracciones convierte las operaciones en sujetos de operaciones. Y abre otras dimensiones imprevistas de esquemas conceptuales. Transita en las fronteras y teje redes de símbolos y recombinación de ellos, por esta razón se constituye en un método que activa metafóricamente la problemática de los *límites* que tratamos en la presente Tesis, en cuanto éstos presentan una estructura *expectrovertida* que tendría cierta homología con el proceder de la lógica de *relativos*, escuchemos a Peirce:

La lógica relativa muestra que de una premisa cualquiera, sin necesidad de una segunda, se puede deducir una serie interminable de consecuencias necesarias y que con frecuencia suele ocurrir que se pueden seguir varias líneas de inferencia distintas.⁴¹⁷

Esta perspectiva será decisiva en la construcción de la lógica.

Los cálculos lógicos difieren de los arbitrarios por el carácter puramente lógico de las interpretaciones y las reglas de inferencia, mientras que de los cálculos lógicos matemáticos difieren por la falta de funciones y predicados matemáticos concretos en el lenguaje de los

⁴¹⁴ *Ibíd.*, p. 9.

⁴¹⁵ *Vid.* Peirce, Charles S. *Escritos lógicos*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 258-264.

⁴¹⁶ La importancia de la lógica cuantificacional poliádica será reconocida en nuestros días por el teorema de Church. *Vid.* Castrillo, Pilar, *Los Precursores Británicos*, *op. cit.*, p. 10.

⁴¹⁷ Peirce, Charles S. *Escritos lógicos*, *op. cit.*, p. 262.

símbolos. Los cálculos lógicos son sistemas puramente formales, y cualquier semántica e interpretación posible de los mismos debe considerarse como algo externo que tiene valor heurístico y no demostrativo al estudiar las propiedades del cálculo.

Los cálculos lógico-matemáticos son la formalización de las teorías matemáticas mediante un lenguaje y una lista de postulados -que forman la sintaxis- y, la mayoría de las veces, una semántica. Esta *semántica* es relevante para comprender la complejidad de las matemáticas modernas.

La noción de cálculo puede aproximarse a la noción de sistema formal que corresponde a un grado más elevado de abstracción.

El grado máximo de abstracción de un método axiomático es un sistema formal, por el cual se modifica profundamente el sentido de la axiomática, “la prioridad concedida a los enunciados de partida se hace totalmente relativa”⁴¹⁸. En un sistema formal puro se elimina la significación exterior y, los procedimientos de deducción admitidos se explicitan totalmente⁴¹⁹.

Con este salto formal la lógica se pluraliza y, como habíamos dicho, se axiomatiza.

⁴¹⁸ La arbitrariedad orienta la elección de los enunciados iniciales y nos indica otra diferencia notable con la poética, pues en la axiomática, “En principio, cualquier sistema de enunciados puede ser adoptado como sistema de axiomas: lo único que importa es que de ellos pueda deducirse toda la teoría. Dicho en otros términos, el sistema axiomático deja de tener como fin la reproducción del orden natural que existe entre los enunciados de una teoría, para limitarse a introducir un orden que, en sí, puede ser cualquiera. La única exigencia que se impone al sistema es que responda a ciertas condiciones de sencillez y de claridad, y serán estos criterios los que condicionarán la elección de los axiomas: lo que se trata de conseguir es la eliminación de toda ambigüedad”. *Ibid.*, p. 52.

⁴¹⁹ Se elimina toda referencia a un orden de significados exteriores al sistema mediante la utilización de un lenguaje simbólico rigurosamente definido. Pierde peso la intuición, “Es suficiente poder identificar un signo, distinguir dos signos diferentes, reemplazar un signo por otro siguiendo un modelo de sustitución”. *Ibid.*

El método axiomático tiene el interés de revelar “isomorfismos”⁴²⁰ entre teorías concretas aparentemente heterogéneas, restableciéndolas en la unidad de un sistema abstracto, “entonces”, explica Robert Blanché, “cualquiera de estas teorías podrá, si ensanchamos un poco el uso de esta palabra, servir de modelo a las otras, lo mismo que a la teoría abstracta correspondiente”.⁴²¹

Bajo esta consideración, un sistema formal es susceptible de interpretaciones variadas, y los conceptos que son formalizados en un sistema pueden recibir “sentidos diferentes según el modelo que se elija para la interpretación”.⁴²²

El método formal nos permite sobrepasar los callejones sin salida del razonamiento natural, “criticar las pseudoevidencias” y situar las fronteras de lo contradictorio en espacios desconocidos “enseñándonos que éstas no se encuentran allí donde el discurso no formalizado nos invita a encontrarlas”⁴²³. Sin embargo, la poética, y en esto muestra otra diferencia, permite sobreponer e incluso reestructurar el discurso natural, no formalizado, en virtud de su descondicionamiento. En poesía, la intuición alcanza el nivel formalizado sin prescindir del orden natural, pues descubre en éste el principio que lo posibilita desde su procedimiento transpositivo – paso de proposición a clase – y de extensión – tránsito de

⁴²⁰ Cuando los modelos no se distinguen entre ellos, sino por “la diversidad de las interpretaciones concretas que se da a sus términos, y coinciden exactamente cuando se hace abstracción de éstas para instalarse sobre el plano de la axiomática formal, se dice que son isomorfos: tienen en efecto igual estructura lógica”. Blanché, Robert, *La Axiomática*, Centro de Estudios Filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965, p. 37.

⁴²¹ *Ibíd.*, p. 37

⁴²² Ladrière, Jean, *Limitaciones internas op. cit.*, p. 343.

⁴²³ *Ibíd.*, p. 337.

la lógica de proposiciones a la de predicados-, según exponíamos anteriormente. La transposición poética implica un factor de atribución interna permanente observable en el ritmo y las correspondencias u homologaciones sucesivas. A ello se ha referido Domínguez Rey en varias de sus obras⁴²⁴.

3.2. ÓRDENES DE LOS SISTEMAS LÓGICOS Y PROPIEDADES METATEÓRICAS.

En el principio era la Palabra / y la Palabra estaba
cerca del Dios / y Dios era la Palabra. / Ésta en el
principio estaba / cerca del Dios. Por medio de ella
todo fue creado / y nada fue creado sin ella.
En ella estaba la vida /
y la vida era la luz de los hombres.
Prólogo del Evangelio según San Juan.

Dentro de la construcción de la lógica y, en relación con la problemática de los *límites* que nos atañe en esta Tesis, hemos considerado en este capítulo los principios de la creación de su lenguaje, sus objetivos iniciales, la importancia de lo simbólico y las partes del método axiomático. Haciendo con ello una introducción a los valores de la relacionalidad, la abstracción, el *descondicionamiento* del lenguaje, las curvas de gradación, las oscilaciones de los *límites*, la dinámica de los bordes, la relación de inclusión. En síntesis, hemos realizado una primera

⁴²⁴ En especial, Domínguez Rey, A., *El Decir de lo Dicho*, Heraclea, Madrid, 2000; *El Drama del lenguaje*, Verbum, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2003; *Palabra respirada: hermenéutica de lectura*, Universidad Iberoamericana : Ediciones Eon, México D. F., 2006 y *Ciencia, conocimiento y lenguaje. Ángel Amor Rubial (1869-1930)*, UNED- Edit. Espiral Maior, A Coruña, 2007.

aproximación a los factores implicados en la estructura de *expectroversión* de los *límites*, que nos permiten comprender las *transiciones, transformaciones, fundidos, ósmosis, trasvases, escalas, curvas* – visibles e invisibles – del lenguaje poético.

Conservando este marco, en lo que queda de este capítulo, vamos a analizar el valor de lo sintáctico, los órdenes de la lógica, las propiedades metateóricas y la panorámica histórica – alternativa a la corriente conjuntista -, así como las implicaciones del método axiomático, vía Hilbert, en la literatura experimental del grupo *Oulipo* y, también, veremos, un experimento sintáctico sobre los *límites* musicales en la poesía de Valente.

Comenzaremos retomando la noción de sistema formal para comprender los órdenes de las variables.

Un sistema formal opera con filas de signos (según ordenes determinados⁴²⁵); signos vacíos de todo sentido, con el poder de transgresión indefinida de sus *límites*, con “la posibilidad de construir sistemas indefinidamente extensibles”⁴²⁶.

De tal modo que un posible sistema formal asociado a la problemática de los *límites* que tratamos en esta Tesis, tendría la forma:

⁴²⁵ Analizar formalmente, acota M. Serres, consiste en “conformar un lenguaje desarrollado por sus propias reglas. Sólo después es posible traducirlo en contenido, en modelos.” (*La comunicación, op. cit.*, p. 35).

⁴²⁶ *Ibíd.*, p. 363.

----- \mathcal{L} -----

Donde la cadena de guiones representa el silencio, el vacío, los precipicios entre las palabras.

Las filas de signos constituyen la sintaxis cuya tarea es la construcción de cálculos. La sintaxis hace abstracción de todo aquello que no sea la pura materialidad de los signos, a fin de poder estudiar las relaciones entre ellos. En este sentido la lógica se presenta en la forma de sistema de cálculos, en forma de conjunto 'sobre-acumulado' de cálculos, en la forma de "un cálculo que se va reconstruyendo para irse haciendo cada vez más potente".⁴²⁷

Ahora bien, en el contexto de la poesía es posible conjeturar que Mallarmé construyó una especie de cálculo de entidades opacas, como lo describe P. Valéry, un puro armazón sintáctico:

Mallarmé imaginó una página blanca marcada exclusivamente por puntos, comas y sus derivaciones 'imitando, desnuda, la melodía', que constelarían la página al tiempo que dejarían el texto 'sugerido ventajosamente'.....'negro sobre blanco'...una transmisión que está por encima de la inteligibilidad⁴²⁸

Una poesía colateral a un cálculo, una pura estructura, un sistema de relaciones y transformaciones. En efecto, la esencia de un cálculo está en su carácter exclusivamente formal; en su naturaleza puramente

⁴²⁷ Deaño, Alfredo. *Introducción a la lógica formal*, Alianza Universidad, Madrid, 1978, p. 51.

⁴²⁸ P. Valéry. Citado en Mallarmé, Stéphane, *Variaciones Sobre un Tema*, Editorial Vuelta, México, 1993, p. 15.

sintáctica; sus elementos carecen de significado y sobre éste “sólo se pueden hacer en el metalenguaje consideraciones de pura sintaxis”⁴²⁹.

En un sentido no reductivamente lógico, sino, en el de la complejización de las matemáticas modernas, las experiencias extremas de la poesía moderna intentan vaciar sus signos, liberarlos, construir sus mundos sobre signos poderosamente abstractos. Palabras como piedras.

Los experimentos radicales con la sintaxis poética, parecen converger con los esfuerzos de las matemáticas modernas en un proceso por indeterminarse para hacerse más libres y precisas; proceso por el cual “modos concretos de pensar se pasan a una o algunas formas abstractas”.⁴³⁰

Un sistema formal o conjunto de teoremas se genera por reglas precisas que dan leyes de construcción (indicando las agregaciones de signos que poseen sentido) y de deducción (indicando las agregaciones de signos que se consideran válidas)⁴³¹.

Dentro de la vida interna de las matemáticas, las expresiones de un sistema formal adoptan el sentido fijado por las reglas de formación y de derivación del sistema. Fuera de este marco estas expresiones son independientes de toda interpretación.

⁴²⁹ Deaño, Alfredo. *Introducción a la lógica, op. cit.*, p. 30-31.

⁴³⁰ Serres, M. *La comunicación, op. cit.*, p. 48.

⁴³¹ Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos, op. cit.*, p. 53.

Los sistemas formales pueden clasificarse no sólo desde el punto de vista de la técnica utilizada⁴³², sino desde el punto de vista de su *potencia*: “Un sistema es tanto más potente como rico en medios de expresión y de demostración”⁴³³.

Emplazados en la perspectiva de la formalización de las matemáticas, podríamos decir que la potencia de un sistema es mayor a medida que pueda ser interpretado bajo la forma de una teoría matemática más vasta.

En cada interpretación de un sistema lógico de primer orden las variables recorren un único dominio de discurso. En sistemas de segundo orden, hay un tipo de variables que recorren conjuntos, propiedades, funciones, o funciones proposicionales del rango de las variables de primer orden⁴³⁴. En sistemas de tercer orden, hay un tipo de variable que recorre propiedades de propiedades, o conjuntos de conjuntos, o funciones de propiedades, etc., o cualquier otra relación situada en el rango de las variables de primer orden. Las extensiones de la lógica a órdenes superiores e incluso a la dimensión transfinita siguen el mismo modelo.

De tal modo tenemos un primer sistema lógico puro, de poco interés para la Tesis en estudio, que corresponde a la lógica de

⁴³² Así operan las lógicas de esquemas y las lógicas combinatorias. Las lógicas de esquemas no utilizan axiomas, sino solamente reglas de derivación. Gentzen ha introducido una lógica de esquemas que no opera sobre proposiciones, sino sobre secuencias, bajo tales o cuales hipótesis. Por otra parte las lógicas combinatorias parten del análisis de la noción de sustitución y conciernen a operaciones como las de inversión, repetición, aplicación o agrupación. *Vid. Ibid.*

⁴³³ *Ibid.*, p. 76.

⁴³⁴ Por ejemplo, un enunciado como: “Hay una propiedad que pertenece a todos y sólo a los números primos”, tendría que ser naturalmente interpretada en un sistema de segundo orden.

proposiciones, las cuales no son analizadas como sujeto y predicado. Metateóricamente constituye un sistema coherente, saturado sintácticamente en sentido débil y resoluble.

Cuando se desea analizar las proposiciones como sujeto y predicado hay que recurrir a una lógica más potente, dotada de expresiones relativas a los predicados: "Existe una serie infinita de lógicas de predicados, jerarquizadas según la naturaleza de los predicados que incluyen y de las operaciones que hacen posibles"⁴³⁵.

Estos sistemas lógicos puros corresponden a unos niveles u órdenes establecidos por el tipo de variables cuantificadas cuyo rango de interpretación está determinado por el contexto:

Si no hay cuantificación ninguna, tenemos la lógica de orden cero o lógica conectiva. Si podemos cuantificar sobre objetos, pero no sobre clases de objetos, tenemos la lógica de primer orden, que es la lógica estándar. Si se nos permite también cuantificar sobre clases de objetos, tenemos la lógica de segundo orden.⁴³⁶

La lógica de orden 0 es la llamada lógica de enunciados o «proposicional» o «conectiva» y no tiene cuantificación; maneja los enunciados como "bloques no analizables que pueden ser verdaderos o falsos"⁴³⁷. Para definir las nociones semánticas de validez y consecuencia en función de los valores veritativos asignados a cada elemento sólo considera las conexiones entre ellos, las conectivas o funtores de negación, conjunción, disyunción, condicional y bicondicional.

⁴³⁵ Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos*, op. cit., p. 77.

⁴³⁶ Mosterín, Jesús, *Los lógicos*, op. cit., p. 40.

⁴³⁷ Muñoz, Jacobo, dir, *Diccionario de filosofía*, Espasa, Madrid, 2003, p. 325.

La lógica de primer orden o lógica de predicados de primer orden, llamada también cálculo funcional de primer orden o cálculo de predicados de primer orden, supone, además de los elementos de la lógica de proposiciones, “variables individuales (que corresponden a objetos que se consideran como individuos en relación a los predicados), variables predicativas de orden 1 (correspondientes a predicados de individuos) y los dos cuantificadores”.⁴³⁸

La lógica de primer orden cuantifica sobre individuos -como la silogística, que es una parte de ella-. Describe las leyes lógicas válidas para todo dominio con variables y predicados.

Las propiedades y relaciones, o sea los predicados, pueden ser monarios o de un único argumento -como los que admite la silogística-, binarios⁴³⁹ o, en general, n-arios⁴⁴⁰ que incluyen las relaciones y funciones que son inaccesibles en la lógica aristotélica.

La lógica clásica de primer orden, central en el siglo XX, responde a una fundamentación conjuntista de las matemáticas, empresa donde se reconstruyen y desarrollan autónomamente todos los conceptos básicos de la matemática moderna, entre los que cabe mencionar los siguientes: el número (combinatorias, aritméticas), el espacio (geometrías,

⁴³⁸ Las variables predicativas se refieren a variables individuales, y pueden tener uno o varios significados. Vid. Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos*, op. cit., p. 77.

⁴³⁹ Binarios como «ser hermano de».

⁴⁴⁰ Fórmulas como «para todo objeto x, si el predicado F se dice de x, entonces el predicado G se dice de X», o «hay algún objeto y, tal que z está en la relación R con y». Muñoz, Jacobo, dir, *Diccionario de filosofía*, op. cit., p. 325.

topologías), la estructura (álgebras, lógicas) y la relación (haces, variedades)⁴⁴¹. Esta lógica, según F. Zalamea, puede describirse como:

Monótona (no se pierde información), consistente (no se permiten contradicciones), dualista (las cosas son o no son), cilíndrica (pueden cuantificarse las partes y el todo), compacta (puede pegarse de hecho lo coherentemente pegable) y transversal (no pueden restringirse los tamaños de infinitud)⁴⁴².

En el cálculo clásico de primer orden ya son plenamente distinguibles y contrastables técnicamente, *lo particular* y *lo universal*.

En primer orden es fundamental la noción de no-contradictoriedad de una teoría⁴⁴³. Por otro lado, la teoría es *satisfacible* (o, posee un modelo) si existe una estructura matemática que valide todas las sentencias de la teoría. Gödel con su teorema de completitud logra demostrar que satisfacibilidad y no-contradictoriedad son, de hecho, equivalentes en primer orden. Una consecuencia importante del teorema de completitud es el teorema de *compacidad* que, asegura que:

Para que una teoría sea satisfacible basta con que cada pedazo finito de la teoría lo sea. En tal caso, los diversos modelos para las partes finitas de la teoría pueden "pegarse" adecuadamente para proveer un modelo de toda la teoría⁴⁴⁴.

⁴⁴¹ Para un análisis global de la misma Vid. Zalamea, Fernando, *Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo, op. cit.*, pp. 7-8.

⁴⁴² *Ibíd.*

⁴⁴³ Una teoría se entiende como “una colección arbitraria de sentencias (en la mayoría de los casos interesantes, infinita) en donde todas las variables han sido cuantificadas, universal o existencialmente”. Vid. Zalamea Fernando, *Ariel y Arisbe, op. cit.*, p. 56.

⁴⁴⁴ Los notables usos de este teorema “demuestran en el ámbito circunscrito de la matemática clásica expresable en primer orden”, que, según concluye F. Zalamea, “lo uniformizablemente local puede reintegrarse siempre en una visión global”. *Ibíd.*, p. 57.

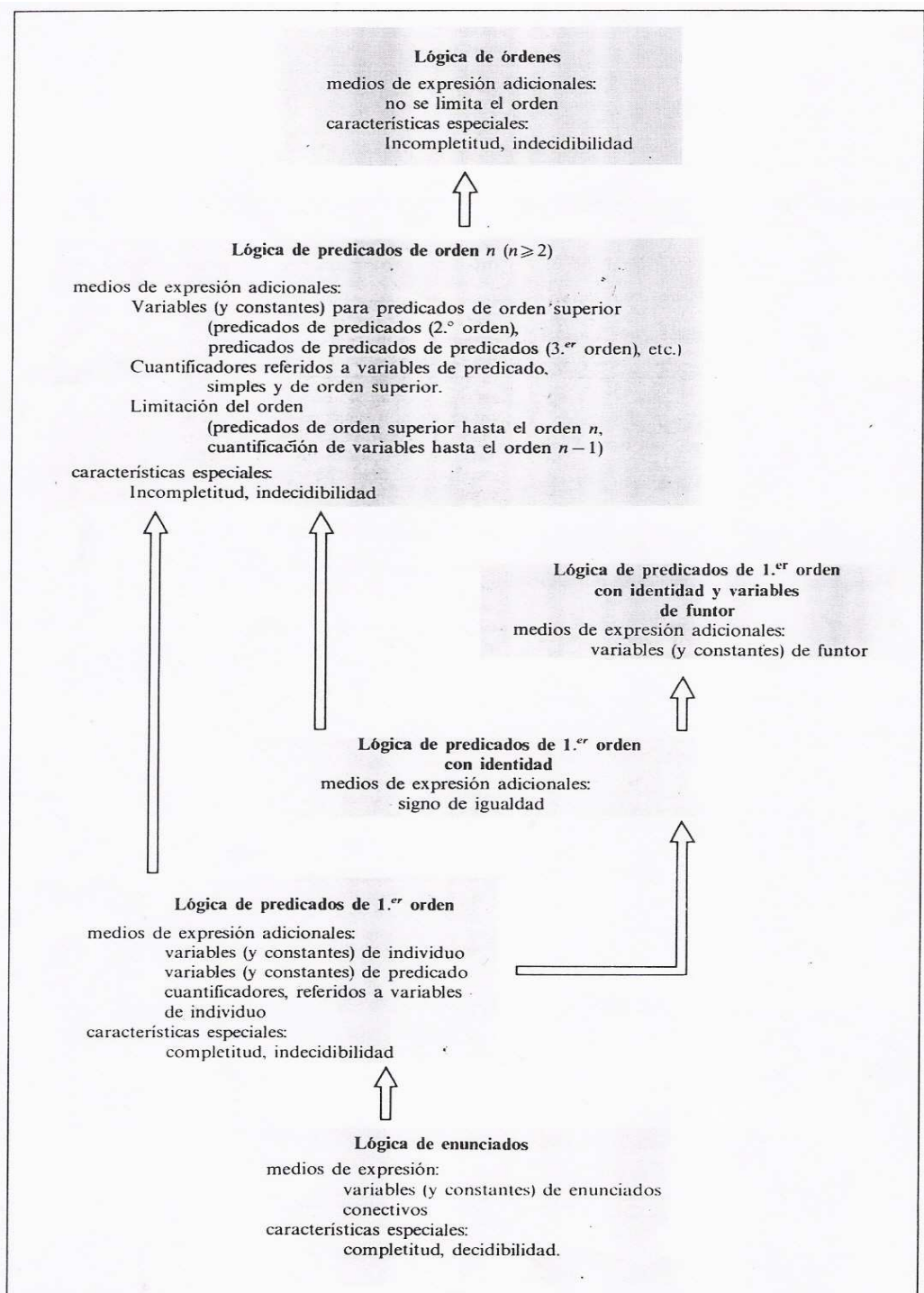
Este tipo de recubrimiento lógico nos lleva a establecer una hipótesis análoga hacia lo que sería una posible reconstrucción global de los poemas desde cada una de sus partes en un traslapamiento de sus *límites*.

La lógica de segundo orden permite, por su parte, cuantificar tanto sobre individuos como sobre conjuntos de éstos y sobre relaciones entre ellos, lo cual resulta indispensable para caracterizar unívocamente las estructuras fundamentales de la matemática clásica⁴⁴⁵; además, en ella se pueden definir nociones, como “la de identidad, que en la lógica de primer orden son indefinibles”⁴⁴⁶.

La lógica de predicados de tercer orden incluye, además de los elementos de la lógica de predicados de segundo orden, variables predicativas de orden 2 (correspondientes a predicados de predicados), que tienen por argumentos variables individuales o variables predicativas de orden 1. Y así sucesivamente. La lógica de predicados de orden ω es un sistema que contiene todas las lógicas de predicados de orden finito, y supone la teoría de tipos. Lo que se ha investigado en este capítulo se resume en el siguiente cuadro:

⁴⁴⁵ Estructuras como “el sistema de los números naturales, el cuerpo ordenado de los números reales o el espacio euclidiano”. Muñoz, Jacobo, dir, *Diccionario de filosofía, op. cit.*, p. 325.

⁴⁴⁶ Una expresión como «el objeto x tiene todas las propiedades del objeto y» se formaliza en el lenguaje de la lógica de segundo orden. *Ibíd.*



Construcción de la lógica matemática

Ordenes de la lógica matemática, medios de expresión y características especiales.

CONSTRUCCIÓN DE LA LÓGICA MATEMÁTICA.

Los sistemas lógicos aquí descritos han sido estudiados desde el punto de vista de sus propiedades formales metateóricas (ver el cuadro adjunto, referente a la construcción de la lógica). Se ha indagado sobre su consistencia o coherencia, si implican o no contradicciones; sobre su completud o saturación, si todas sus consecuencias se pueden generar mediante un cálculo deductivo y sobre su decidibilidad o resolubilidad, si, dada una fórmula cualquiera, podemos establecer si ella o su negación son deducibles.

En la coherencia sintáctica un sistema es coherente si toda proposición del sistema no es derivable en él. La coherencia semántica se refiere a la interpretación de que se trata en la cual el sistema es coherente si es realizable.

En la saturación sintáctica un sistema es saturado si toda proposición perteneciente a este sistema es derivable o refutable. Si se dan estas condiciones se dice que el sistema es completo (en sentido sintáctico)⁴⁴⁷.

En la saturación semántica un sistema se dice saturado si toda proposición válida de este sistema es derivable, y recíprocamente⁴⁴⁸.

La resolubilidad en sentido sintáctico se da cuando en un sistema se puede dar un procedimiento efectivo que permita decidir, para toda proposición del sistema, si ésta es derivable o no. Un problema es

⁴⁴⁷ También existe saturación (sintáctica) en sentido débil: "se dice que un sistema está saturado en sentido débil si, añadiendo a los axiomas una proposición no derivable del sistema, se hace a éste no-coherente". Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos, op. cit.*, p.70.

⁴⁴⁸ Con este sentido de saturación: "existe una correspondencia biunívoca entre sus proposiciones derivables y los enunciados verdaderos que les corresponden en las diferentes interpretaciones del sistema". *Ibid.*

resoluble si es posible dar, dentro de su ámbito, una solución al problema de la decisión.

La resolubilidad semántica constata si se puede encontrar un procedimiento efectivo que permita decidir, para toda proposición del sistema, si es cierta en este campo (válida respecto a este campo) o no.

Se han obtenido como resultados metateóricos que: la lógica de proposiciones constituye un sistema coherente, decidible, saturado sintácticamente en sentido débil y resoluble; que la lógica de predicados de primer orden no es decidible aunque es semánticamente completa; y que la lógica de segundo orden no es semánticamente completa, aunque todas ellas son consistentes.

La exigencia del rigor, convierte, bajo su forma más abstracta, al sistema formal “en instrumento y objeto del pensamiento matemático”⁴⁴⁹. Esta formalización integral se pretendía con el poder de formular su propia metateoría; contenerse en la génesis de su propio sentido autónomo; “reflejarse totalmente en sí misma”; suministrarse “todos los procedimientos necesarios para formular y resolver los problemas que pudiesen formularse a su respecto”⁴⁵⁰.

Esta osada ambición de constituirse en su propia metateoría, la reencontramos en la poesía que se busca soberana, se niega, se critica, se escucha, se vacía, se dice muy lejos.

⁴⁴⁹ La matemática se entenderá como ciencia de los sistemas formales. *Vid. Ibíd.*, p. 339.

⁴⁵⁰ *Ibíd.*, p. 339.

II. LA NOCIÓN DE CÁLCULO LÓGICO EN LA LITERATURA EXPERIMENTAL.

Es de notar que las matemáticas tienen
 en común con la poesía y
 la música el que en ellas –
 el *fondo* llega a ser el *acto de la forma*.
 La “verdad” depende de condiciones
 formales.
 Paul Valéry,

El carácter combinatorio de las construcciones humanas las convierte en “arte-factos realizados por una selección y combinación de elementos preexistentes”.⁴⁵¹

En esta parte de la Tesis examinaremos el carácter combinatorio de la literatura y su relación con la noción de cálculo lógico. Lo que nos llevará a dudar de la creación de una palabra absolutamente nueva que provenga de estos medios formalizados y quizás de cualquier otro por cuanto ella tiene antecedentes férreos.

En relación con la lógica el cálculo puede verse como *sistema deductivo*⁴⁵², es decir, “el modo de definir un conjunto indicando los elementos iniciales (los axiomas de cálculo) y las reglas de inferencia, cada una de las cuales describe cómo construir nuevos elementos a partir de los datos iniciales y de los ya construidos”.⁴⁵³

⁴⁵¹ Steiner, George, *Gramáticas de la creación, op. cit.*, p. 147.

⁴⁵² La deducción en el cálculo es un conjunto linealmente ordenado tal que “todo elemento P suyo es o bien un axioma del cálculo, o bien la conclusión de la aplicación de alguna regla de inferencia perteneciente a, además, todas las premisas de dicha aplicación anteceden a P en la deducción”. Para ampliar este concepto *vid.* p. 549.

⁴⁵³ *Enciclopedia de las Matemáticas, op. cit.*, v. I, p. 549.

Encontramos formas más complejas de definir conjuntos mediante el cálculo cuando se priman los *códigos* sobre los elementos que los integran para lo que se requiere entonces “un algoritmo complementario más que descodifique los elementos principales”⁴⁵⁴. Un tipo importante de esta clase de representación es la *construcción escalonada* del cálculo cuando en la formación del escalón subsiguiente se utilizan como auxiliares los objetos deducidos de las etapas anteriores⁴⁵⁵.

Desde las primeras axiomáticas y, en consonancia con la pluralidad de las geometrías, cambia el interés de la verdad del contenido por la validez de la armadura lógica⁴⁵⁶.

La noción de sistema formal es equivalente a la de cálculo ya que mediante un procedimiento de tipo mecánico un sistema formal puede convertirse en un cálculo e, inversamente, un cálculo puede convertirse en un sistema formal. Pero se diferencian en su relación con el lenguaje (natural) en que están formulados porque un sistema formal constituye una extensión del lenguaje mientras que un cálculo se superpone a aquel.

Podemos definir un cálculo como un conjunto de reglas operatorias que suponen una lista de símbolos, un conjunto de reglas de *construcción*, “formuladas bajo forma recurrente”⁴⁵⁷, que especifican “las

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 550.

⁴⁵⁵ De tal modo se construyen las teorías lógico-matemáticas que “vienen a ser el escalón superior respecto a una serie de cálculos que definen el lenguaje de la teoría”. *Ibid.*

⁴⁵⁶ *Vid.* Blanché, Robert, *La Axiomática*, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁵⁷ Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos*, *op. cit.*, p. 57.

fórmulas bien formadas del cálculo”⁴⁵⁸ (es decir, las series de símbolos dotados de sentido) y un conjunto de reglas de *transformación* que especifican “cuáles son las fórmulas bien formadas que se consideran válidas: estas reglas suponen una lista perfectamente definida de fórmulas bien formadas -los axiomas- y reglas, formuladas en forma recurrente que permiten obtener otras fórmulas bien formadas a partir de ellas”.⁴⁵⁹

Este método fuertemente delimitador será el que retome la literatura experimental en figuras como Georges Perec⁴⁶⁰, quien basa sus obras en las limitaciones formales y en la experimentación, como sucede en las novelas *La disparition*, donde no aparece ni una sola vez la letra E, o, *La vie, mode d'emploi* (La vida: instrucciones de uso), que explica la vida de los habitantes de un edificio (los actuales y los anteriores) usando para trasladarse de un piso a otro el movimiento del caballo del ajedrez. Esta figura estructura toda la trama.

El movimiento del caballo de ajedrez nos guía a pensar que parece existir una relación entre la comprensión global de una figura y la comprensión de un cálculo.

Las experiencias de Oulipo nos recuerdan algunos problemas del lenguaje que han sido vislumbrados por Wittgenstein. Uno de ellos es la relación entre orden, sentido y comprensión de un lenguaje, y a este respecto se pregunta Wittgenstein si tiene sentido, al señalar un grupo de

⁴⁵⁸ *Ibíd.*

⁴⁵⁹ *Ibíd.*

⁴⁶⁰ Georges Perec (1936-1982) fue uno de los escritores más famosos de la literatura francesa del siglo XX. Miembro del Oulipo y abanderado del Nouveau Roman.

árboles, preguntarse: "¿comprendes lo que dice este grupo de árboles?". En general no. Pero, ¿no podríamos expresar un sentido mediante una ordenación de árboles? ¿No podría esa ordenación ser un lenguaje cifrado?".⁴⁶¹

Llamaríamos 'proposiciones' a las ordenaciones de árboles que suponemos eran comprendidas por quien los plantó.

Comprender los signos del caballo o de los árboles sería como comprender sus movimientos y órdenes; contemplar la figura global de la que se desprenden todas las reglas de sus configuraciones como en un cálculo. Y esto es lo que sucede en un poema y, por ello, en su homologación con el *matema*, la escritura y lectura de un poema *contemplan* el despliegue de su o sus principios configurativos, de los que derivan precisamente las reglas de construcción y transformación que permiten leerlo tanto mientras se escribe como se lee una vez escrito. Este proceso de correlación interna lo denomina Domínguez Rey factor *lect* de escritura y lectura⁴⁶².

La acción delimitadora de la sintaxis del cálculo concierta con algunas de las "constricciones" que el grupo *Oulipo* contempla en su *Taller de Literatura Potencial*⁴⁶³.

⁴⁶¹ Wittgenstein, Ludwig, *Gramática Filosófica*, op. cit., p. 71.

⁴⁶² Domínguez Rey, Antonio, *Palabra respirada: hermenéutica de lectura*, Universidad Iberoamericana: Ediciones Eon, México D. F., 2006, pp. 42-53, 86.

⁴⁶³ En noviembre de 1960 Raymond Queneau y Françoise le Lyonnais refundan *el Seminario de la Literatura Experimental*, (Sélitex), en torno al cual se había reunido un grupo de creadores no convencionales, y pasan a denominarlo *Ouvroir de Littérature Potentielle*, o *Taller de Literatura Potencial*. El método de búsqueda de nuevas estructuras formales continúa la senda que recorrió el Surrealismo (movimiento en el que Queneau había iniciado su andadura artística) y el Dadaísmo.

Oulipo busca formas y estructuras nuevas⁴⁶⁴ que podrán ser utilizadas en el futuro por los escritores del modo que les parezca. Adoptan una serie de restricciones: semánticas, fonéticas. Y herramientas combinatorias, algoritmos, fractales, importadas de las matemáticas para aplicarlas sobre el material propio de la literatura: las palabras. Y en este proceso ir encontrando las posibilidades de la lengua, las potencialidades de la literatura.

La sintaxis del cálculo tiene dos partes: la gramática y el sistema deductivo. La gramática consiste en “una lista de símbolos o de reglas para construir símbolos del lenguaje lógico y en una especificación de qué cadenas de símbolos van a ser tenidas por proposiciones o fórmulas bien formadas”⁴⁶⁵.

En síntesis, un cálculo equivale a un lenguaje formal con una serie de reglas que manipulan su propio lenguaje.

Ahora, si revisamos la tercera época del grupo *Oulipo* en la que se acrecienta la “simbiosis” entre lo matemático y lo literario⁴⁶⁶, observamos

Pero si el Surrealismo abandona la Razón y acude al Inconsciente en la búsqueda de un proceso de creación sin restricciones, el paradigma oulipiano traza la ruta en sentido contrario, aplicándose consciente y razonadamente restricciones que le permitan nuevas formas de creación.

⁴⁶⁴ El OuLiPo no establece una normativa artística, sólo ofrece un procedimiento de creación. Lo empleó Queneau antes de la fundación del taller ("Ejercicios de estilo" de 1947, en que se presentan hasta 99 formas distintas de contar un mismo y trivial episodio ocurrido en un autobús) como después (Cent mille milliards de poèmes, "Cien mil millardos de poemas"), consistente en diez sonetos, en los que en todos se mantiene la misma rima, así que cada verso puede ser substituido por el verso correspondiente de otro soneto. Por ejemplo: el verso 1 del soneto 1 puede ser substituido por el verso 1 de cualquiera de los sonetos 2 al 10. El número total de sonetos que existen potencialmente es de 10 elevado a la 14 = "Cent mille milliards" = 100.000.000.000.000: se tardarían, sin detenerse a comer ni a dormir, varios millones de años en leerlos); pero otros autores también se fijaron reglas como incentivo para la creación, tanto antes (plagio por anticipación) como fue Jean Pierre Brisset y su poema de restricción fonética.

⁴⁶⁵ Enciclopedia Oxford de Filosofía, Ted Honderich (Editor), Tecnos, Madrid, 2001.p. 141.

⁴⁶⁶ Mina, Javier, “De la U al PO” en *Sobre Literatura Potencial*, op. cit., p. 43.

que se investiga sobre la vía axiomática⁴⁶⁷ retomando las propuestas del lógico alemán David Hilbert (1862-1943)⁴⁶⁸. En general se profundiza en la semántica y en los principios teóricos claves del grupo: constricción, estructura y potencialidad.

La estructura de los textos estará determinada por la “constricción”, la cual se hace equivalente a un axioma. Para Jacques Roubaud “un texto tendrá la estructura que le dicta la constricción, de la misma manera que un conjunto tendrá la estructura definida por una serie de axiomas (ley de composición interna)”.⁴⁶⁹

La estructura oulípica se construye a medida que se analizan los textos; ésta se concibe como sistema de relaciones latentes y parece ser portadora de una especie de carácter afín con la potencialidad, lo cual permite en un texto sustituir cada verso por cualquiera de los otros⁴⁷⁰, con lo que parece contenerse cualquier enunciado en potencia. Se pretende hacer la idea de potencialidad equiparable a la de ejecución y

⁴⁶⁷ La vía “axiomática” de la literatura es abierta por Raymond Queneau, quien al referirse al lógico David Hilbert, escribió: “Inspirándome en tan ilustre ejemplo, presento una axiomática de la literatura reemplazando en las propuestas de Hilbert las palabras «puntos», «rectas», «planos», respectivamente por «palabras», «frases», «párrafos»”. Queneau, R, «Fondements de la littérature d'après David Hilbert». Citado en *Ibid.*, p. 44.

⁴⁶⁸ David Hilbert (1862-1943) fue un matemático alemán que defendió la axiomática como enfoque principal de los problemas científicos, esto es, de partir de un conjunto cerrado de premisas para construir la base fundamental de cualquier estudio. A partir de las fuentes griegas de Euclides, publicó en 1899 su obra "*Fundamentos de Geometría*", en la que mediante un exhaustivo análisis y perfeccionamiento de las ideas euclidianas, formuló sus principios de axiomatización. Según sus teorías, es necesario establecer un conjunto de postulados básicos antes de plantear de modo más detallado cualquier tipo de problema físico o matemático. Estos principios deben ser simbólicos, sin recurrir a dibujos y representaciones gráficas, y es necesario prever la mayoría de las posibilidades con antelación. Su concepción reconocía tres sistemas de entes geométricos (puntos, rectas y planos) a los que podían aplicarse axiomas distribuidos en cinco diferentes categorías: pertenencia, orden, igualdad o congruencia, paralelismo y continuidad.

⁴⁶⁹ Mina Javier, “De la U al PO” en *Sobre Literatura Potencial*, *op. cit.*, p. 44.

⁴⁷⁰ Se suele citar como ejemplo los *Cent mille milliards* de Queneau, aunque él ya ha previsto cuales son las posibles sustituciones. *Ibid.*, p. 45.

generación; anulando la dicotomía “típicamente filosófica” entre lo potencial y lo actual:

«Potencial» está más en el área disciplinar de las ciencias físicas o matemáticas, significa «multiplicar por», «añadir a», en cualquier caso está yacente la idea de generar... *Potencia y acto son, entonces, una misma cosa* [...] e incluso más todavía, sobre todo son acto, «realización», «performancia», «ejecución»⁴⁷¹

La potencia generadora de las permutaciones de elementos lingüísticos se encontraría dentro del cálculo *factorial*⁴⁷². Este arte *combinatorio*⁴⁷³ tiene precedentes muy conocidos en la *temurá* cabalística, el anagrama y el *ars magna* de Ramon Llull y en el sistema de lengua filosófica perfecta del *Ars magna* aportaría un importante rasgo de universalidad en su expresión y sistema de ideas, según U.Eco: “universal es la combinatoria matemática que articula su plano de la expresión, y universal también el sistema de ideas comunes a todos los pueblos que Llull elabora en el plano del contenido”⁴⁷⁴.

Las permutaciones permitidas en el arte combinatorio son calculadas por un factorial, según Eco:

⁴⁷¹ Camarero, Jesús, “El arquetipo de la constricción oulipiana” en *Ibíd.*, p. 52.

⁴⁷² En matemáticas por factorización se entiende la descomposición de un objeto en una lista de objetos más pequeños (factores), que al multiplicarlos todos resulta el objeto original. Por ejemplo, el número 15 se factoriza en números primos 3×5 ; y el polinomio $x^2 - 4$ se factoriza en $(x - 2)(x + 2)$. La factorización se utiliza normalmente para reducir algo en sus partes constituyentes.

⁴⁷³ Las matemáticas combinatorias son una rama de las matemáticas aplicadas, que se ocupan de problemas de conteo de diverso tipo de complejidad. Dependiendo de la naturaleza del problema, se utilizarán las formulas de combinaciones, variaciones, permutaciones. La combinatoria tiene por fin estudiar las distintas agrupaciones de los objetos, prescindiendo de la naturaleza de los mismos pero no del orden.

⁴⁷⁴ Es Universal, además, porque estará abierto a todos: “El *Ars* es universal no sólo porque tiene que servir a todos los pueblos sino también porque se servirá de letras alfabéticas y de figuras y, por tanto, estará abierto a los iletrados de cualquier lengua”. Eco, Humberto, *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*, Crítica, Barcelona, 1994, p. 56.

Existe permutación cuando, dados n elementos distintos, el número de permutaciones que permiten, en cualquier orden, viene dado por su factorial, que se representa como $n!$ y se calcula como $1 * 2 * 3 * \dots * n$. Y si el factorial de cinco, como recordaba el *Sefer Yetsirah*, da ciento veinte, a medida que aumenta el número de elementos aumentan las permutaciones.⁴⁷⁵

Los recursos factoriales de la *temurá* están explícitos en *el Libro de la Creación*, que describe la infinitud del procedimiento de la combinatoria cósmica y la cábala de los nombres por medio de la permutación de piedras o letras con las que Dios creó el mundo⁴⁷⁶.

En cuanto a *Oulipo*, los textos-matriz con que operan contendrían, a su vez, poemas totalmente nuevos. Esos textos están constituidos por estructuras artificiales que pueden provenir del pasado o de la propia investigación en campos de la matemática. A partir del texto-matriz se crean obras asimismo creadoras y en esto reside la potencialidad para *Oulipo*:

A los tiempos de las CREACIONES CREADAS, que fueron los de las obras literarias que conocemos, debería suceder la era de las CREACIONES CREADAS, susceptibles de desarrollarse a partir de sí

⁴⁷⁵ Un caso extremo de permutación es, según Eco, “aquel en que las secuencias admiten también repeticiones. Las veintidós letras del alfabeto italiano pueden dar lugar a más de 51 trillones de secuencias de 21 letras (cada una distinta de la otra) pero, si se admite que algunas letras se repitan, entonces la fórmula general para n elementos tomados t a t con repeticiones es n^t y el número de secuencias ascendería a 5.000 cuatrillones”. *Ibid.*, p. 56.

⁴⁷⁶ En *el Libro de la Creación* se lee que “Las veintidós letras fundamentales las grabó, las modeló, las sopesó y las permutó, y formó con ellas todo lo creado y todo lo que se ha de crear en el futuro Las veintidós letras fundamentales las puso en una rueda como si fuesen muros ¿Cómo las combinó y las permutó? Alef con todos los Alef, Bet con todos los Bety se encontró con que todas las criaturas y todas las palabras salían de un único Nombre Dos piedras construyen dos casas, tres piedras construyen seis casas, cuatro piedras construyen veinticuatro casas, cinco piedras construyen ciento veinte casas, seis piedras construyen setecientos veinte casas, siete piedras construyen cinco mil cuarenta casas. A partir de aquí, adelante, pensad en todo cuanto la boca no puede decir ni el oído puede escuchar”. Citado en *Ibid.*, p. 36.

mismas, de una forma prevista y a la vez inagotablemente imprevista.⁴⁷⁷

La forma prevista a la que se refieren se formaliza, según J. Roubaud, por un método axiomático, "La escritura bajo restricción oulipica es el equivalente literario de la escritura de un texto matemático formalizable según el método axiomático".⁴⁷⁸

Aunque las restricciones no pueden establecer teoremas ni demostraciones, *Oulipo* se empeña en el proceso de formalizarlas con el objetivo de alcanzar cierto nivel de exactitud:

Cuando las restricciones se esfuerzan en alcanzar cierto grado de rigor, cierto nivel de sistematización, es necesario un nivel de formalización; se hace necesario aun cuando las restricciones tomen de las matemáticas sus definiciones y ciertos resultados.⁴⁷⁹

Y ceñidos a este plan imitan los mismos términos con que describíamos, en párrafos anteriores, la formalización del cálculo. Paul Braffort nos recuerda que, «Formalizar es definir un sistema de notaciones que permitan representar simbólicamente: los entes sobre los que se razona, las operaciones a las que serán sometidos, las relaciones que podrán mantener y la sintaxis a la que obedecerán los símbolos que representan entes y relaciones»⁴⁸⁰.

⁴⁷⁷ Informe de *Oulipo*. Citado en *Sobre literatura potencial, op. cit.*, p.40. Se trata de provocar "deliberadamente lo que las obras maestras ha producido secundariamente o como de propina, y de revelar en el tratamiento de las palabras y las frases eso que la misteriosa alquimia de las obras maestras engendra en las esferas del sentido y de la fascinación estética". *Ibid.*

⁴⁷⁸ Roubaud, J. Citado por Mina Javier, "De la U al PO" en *Sobre Literatura Potencial, op. cit.*, p. 44.

⁴⁷⁹ Braffort, P. Citado en *Ibid.*, p. 45.

⁴⁸⁰ Braffort, P. Citado en *Ibid.*, pp. 45-46.

Nos hemos detenido en esta exposición para ver la relación de estructuras entre el método del cálculo y la escritura orientada a él o basada en un factor interno de igual índole. Este factor determina estructuras específicas de recurrencia, transposición y extensión tanto de elementos como de parámetros sintácticos y semánticos, en los que opera también una dimensión musical. La recurrencia transpositiva crea ritmo y el texto, en este caso el poema o la prosa poética, resulta el producto de sus unidades paramétricas, positivas y negativas, es decir, aquellas que resultan de factores negativos, como prescindir de una vocal en la escritura, o de una sílaba determinada, o repetirla un número determinado de veces, etc.





PRISMA DE UN RITORNELO. PRE-SINTAXIS Y

SINTAXIS DE LA MÚSICA DE LOS LÍMITES.

La voz debe nacer, acabar y renacer con más intensidad....
Es hacer sentir cada vez el intervalo de la nota inicial, su lugar en el registro,
y hacer prever la distancia que debe cubrir en un solo movimiento.
Paul, Valéry.

El historial musical en que están inmersas las palabras nos permite definir su “cuerpo” por su longitud (modulación de la velocidad y la lentitud) y su latitud (potencia), más allá de sus formas y funciones. Y aquel historial, nos permite oír en las palabras, las letras, como formas arquetípicas del espesor y de la transparencia de la materia.

Queremos aquí promover la tesis de una “corporalidad profunda de las palabras”, cuyos *límites* nos permiten imaginar sus “contornos” o resortes universales (sondas, fotodetectores, etc.), el orden de sus oquedades (pasadizos, ranuras, etc.), destellos y fases de fundido (memoria musical).

Estos rasgos funcionan en un nivel muy profundo y resultan menos fáciles de registrar que los de la semántica o de la fonética. Contemplemos un poema:

*QUIERO quedarme así, solo, lejano,
sin ninguno, sin nadie,
pájaro que en la infinitud del aire vuela,
en el vacío del aire,*

*hacia el horizonte que jamás se alcanza
y nunca ya poder –quedarme así-
regresar al origen para siempre borrado.⁴⁸¹*

Entre la energía tectónica de la palabra *trans – ida* “oímos y tocamos” una musicalidad universal en la cual podemos seguir las modulaciones remotas del *GRUPO N* (*nunca, nada, nadie*).

Nunca: *hacia el horizonte que jamás se alcanza/y nunca ya poder –quedarme así-/regresar al origen para siempre borrado.*

Nada: *pájaro que en la infinitud del aire vuela, en el vacío del aire.*

Nadie: *sin ninguno, sin nadie.*

El *GRUPO N* sería, el grupo de *límites* más *general* que configura la poética de Valente, el cual, lo podemos representar por un sistema formal, de este modo:

-----**N**-----

en donde los guiones representan un *orden de oquedades*, distancias, lejanías y la **N** simboliza las isotopías de *nunca, nada y nadie*. Y, además, las *posiciones* de esta letra en el volumen del texto hacen del

⁴⁸¹ Valente, José Angel, “(Canción del eterno inretorno)”, *Cántigas de Alén*, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 1996, p. 92.

poema un *cifrado cilíndrico*, ya que las iteraciones de la letra **N** lo circundan y permiten reconstruirlo desde el plegado de sus radiaciones.

Con estas hipótesis ampliamos nuestra Tesis al proponer los límites de *nunca, nada y nadie* como notas o melodías de la palabra *trans-ida*. Límites que están ligados con un fondo inefable que aquí designamos como *HAZ*^{AD} (Alteridad, Ausencia, Deseo Infinito, Dios, Decir). Este *haz* constituye la isotopía del *ansia de lejanía*: *QUIERO quedarme así, solo, lejano, /sin ninguno, sin nadie,/pájaro que en la infinitud del aire vuela,/en el vacío del aire,/hacia el horizonte que jamás se alcanza.*

Este *horizonte que jamás se alcanza*, es el límite ilimitado o fuga del *HAZ*^{AD}. Ahora bien, quizás logremos escuchar esta sola, vasta fuga en la superficie del texto, en sus contrastes rítmicos, armónicos y melódicos. Para ello suponemos que existe una relación *recursiva* entre el fondo del poema (trasmundo) y las figuras musicales de sus signos y, por virtud de esta potencia trascendente comprenderíamos varios procesos *transformativos*: La misteriosa simplicidad de las palabras por la que éstas se musicalizan a sí mismas, como luz áspera o luz quebrada. La invasión musical de la sombra sobre todos los signos del poema, con *acordes expectrovertidos* entre las líneas de los versos, entre el viento de los dos puntos, el precipicio del punto final y los pasadizos de las comas. Estamos en un desierto, la tensión del fondo se exilia entre la sombra de

las comas, esa rara música oscura del silencio, vertida entre ellas, por lo que escuchamos allí, en sus ranuras, el rumor de lo informe. Y en una escala más alta, en el terreno más semántico, encontraríamos que las ideas superficialmente vinculadas no lo están a mayor profundidad; en cambio, las ideas que son *armónicamente distantes* sólo están vinculadas en la profundidad. Y en una escala más alta aún asistiríamos a la posibilidad de que en un poema coexistan varios modelos musicales distintos.

Con esta experiencia aportaríamos a la Tesis un intento de presintaxis de la música de los *límites* inspirados en la poética de Valente. Una hermenéutica en la que podamos contemplar el poder de los signos, la vida libre que éstos cobran. Pensar las interacciones diagramáticas o interacciones semióticas⁴⁸², en las cuales los sistemas de signos trabajan directamente con las realidades a las cuales ellos se refieren. En el caer del aire escuchamos la música del HAZ^{AD} de la trascendencia, el sonar desamanecido, el sonar desertizado, el HAZ^{AD} en que se levanta la modulación potencialmente infinita de lo Otro.

Con este paisaje musical vamos a construir el modelo de la *sola vasta fuga* del HAZ^{AD} (Alteridad, Ausencia, Deseo Infinito, *Decir*), con los siguientes elementos:



1. Una sucesión de versos resonantes del *GRUPO N*
2. Dos operadores *límites* que nos permitan viajar al centro del sonido: Operador de *infiniversión* y de *expectroversión*.

⁴⁸² Libres de las redundancias semiológicas.

3. Un proceso = **el silenciamiento.**

4. Unas propiedades: Adentramiento, Fuga, Vaciamiento, Incompletitud, Indecidibilidad y Continuo.

5. Y una lista de signos abstractos que pueden irse completando:

	SILENCIO		FLUXIÓN
	VACÍO		MODULACIÓN
	BANDAS FLOTANTES		ITERACIÓN
	HORIZONTE ILIMITADO		DESITERACIÓN
	SOMBRAS Y UMBRALES		INTERVALO
	LÍMITE EXPECTROVERTIDO		TRANSPARENCIA
	LÍMITE INFINIVERTIDO		ORDEN ANÁFORICO
	VIBRACIONES		ALITERACIÓN
	RESTOS, RESIDUOS.		IRIDISCENCIAS CÓSMICAS
	SUBTONOS		VECTORES
	NADA		TONO
	NADIE		
	NUNCA		
	INDECIDIBILIDAD		
	INCOMPLETITUD		
			

Ahora mostraremos cómo podrían ser en un poema las relaciones abstractas de un modelo sintáctico de la música de los *límites*, para lo cual vamos a diagramar el poema y visualizar los bloques horizontales y movimientos transversales. Este movimiento de lo imaginario, como sucede en las matemáticas, nos llevará simultáneamente a sus proyecciones semánticas:

Llevo

*tal cantidad de vidas no narradas
debajo de mi falsa cabellera,
tal cantidad de fechas incumplidas.*

No me digas jamás ni siempre.

Búscame.

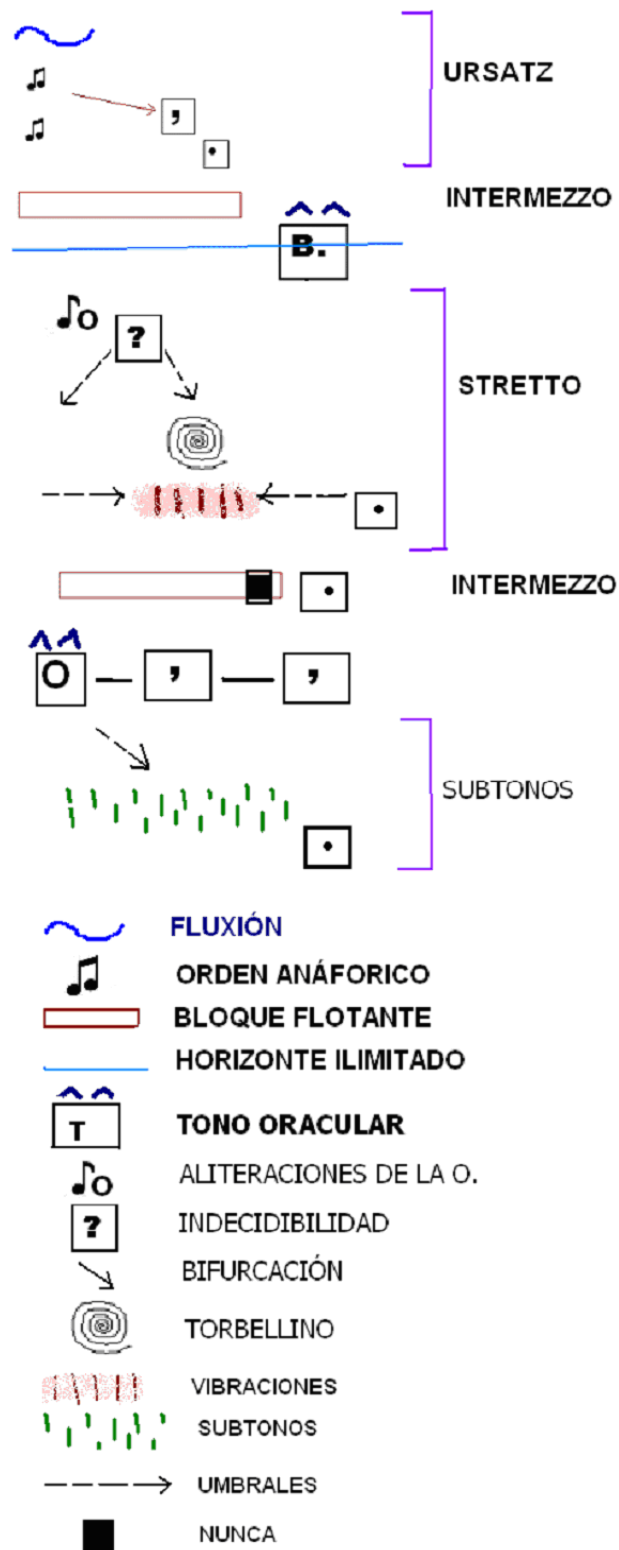
*Pues cómo de otro modo
iba a saber si estoy o si no he vuelto
o cómo si he llegado o cómo cuándo
si el que ha llegado soy o el que me espera.*

No encadenes a nadie al pie de nunca.

*Ocúltame, solapa,
bajo el llanto tardío.⁴⁸³*

⁴⁸³ Valente, José Ángel, "Cita", *El fulgor: antología poética (1953-2000)*, op. cit., p. 179.

El diagrama “sintáctico”-musical de los *límites* de este poema podría ser el siguiente:



Para tener una mejor comprensión de los movimientos musicales del *Ursatz*, *Intermezzo* y *Stretto*, primero vamos a analizar algunas sonoridades locales dentro de la “sintaxis” constructiva del poema:

✚ En el bloque que hemos llamado *Ursatz* encontramos:

La aislada fluxión de *Llevo* como germen musical que horada el poema de memorias pre-composicionales.

Tras el amplio silencio de este primer verso sigue un orden anafórico: *tal cantidad de...* Dicho orden acumula la tensión de la espera.

La expresividad fónica aumenta con la aliteración y la rima interna: **L**levo, **c**abellera; **c**antidad, **c**abellera, **c**antidad, **i**ncumplida; **f**alsa, **f**echas.

La abundancia de fonemas velares produce una sensación de concavidad **lkl**. La aliteración y la rima interna asocian fónica y semánticamente términos con un mismo contenido grave.

La inmersión de la *coma* del tercer verso cava el espacio del bloque y abisma su temporalidad. La coma se encuentra entre la memoria de lo inconmensurable y el imposible testimonio ubicuo. La *coma* traza un lugar clave de ocultamiento en el laberinto del poema.

Un punto cierra el primer bloque. El sonar del punto es el sonar de lo incumplido.

✚ Sigue un bloque flotante que hace de intermezzo entre lo imposible del nunca.

- ✚ Ahora encontramos el centro desértico del poema: *Búscame*, que marca el *tono oracular* de todo el poema y coincide con el horizonte de lo ilimitado.

La centralidad de *Búscame* está implicada en el ritmo *infinivertido* del poema que crece hacia adentro, hacia abajo (*debajo, bajo*) y hacia atrás (*Llevo*).

- ✚ Sigue el bloque del *stretto*. *Stretto* porque se mueve musicalmente en lo *indecidible*, en las bifurcaciones, torbellinos y en las aliteraciones del fonema *o*.

Este bloque está compuesto por versos de once sílabas divididos en hemistiquios:

*Pues cómo de otro modo
iba a saber si estoy / o si no he vuelto
o cómo si he llegado / o cómo cuándo
si el que ha llegado soy / o el que me espera.*

En el último verso encontramos un juego de simetrías:

Condicional (Si) [pronombre (nominal) verbo] (soy) (o) [pronombre (nominal) verbo]

Y un juego de monosílabos:

i e e a e a e á o o o e e e e e a

La espectralidad y las *vibraciones* de estos monosílabos nos indican el carácter metonímico de los sonidos dentro del continuo del

ritmo *expectrovertido* de los giros de *nadie*, y entre dos extremos semánticos, el hecho de *llegar* y la *espera*.

Sigue un intermezzo simétrico al anterior filtrado por los *límites* abisales del *Grupo N*, *nadie*, *nunca*: *No encadenes a nadie al pie de nunca*.

- ✚ Finaliza el poema con el progreso de la sombra: los umbrales de dos *comas* extienden sus rejas en el ocultamiento del encuentro y el vector del subtono de lo *bajo* (simétrico con *debajo* en la primera estrofa) deslinda la cita tardía.

El tono exhortativo de *Ocúltame* retrae la música al centro del poema, a su reflejo en *Búscame*. La reiteración de estas formas verbales exhortativas, por aparecer en posiciones extremas y tener afinidad semántica, sirve para destacar la participación en la misma experiencia laberíntica.

Búscame es el acorde *expectrovertido* del *GRUPO N* (*nada*, *nunca*, *nadie*).

El timbre de *Búscame* *hila* todo el poema como lo podemos ver en los movimientos transversales de las isotopías equívocas del *GRUPO N*. Los contrastes rítmicos, armónicos y melódicos del *GRUPO N* configuran el arquetipo que podríamos llamar de la “cita desértica”: *Llevo, no narradas, incumplidas, siempre, búscame, de otro modo, no he vuelto, cómo cuándo, espera, nunca, ocúltame, tardío*.

La fluctuación de lo temprano y lo tardío suenan en la música conjurada del tono del *Búscame*. Por fin, el hilo musical de la “búsqueda”

corresponde a la *sola vasta fuga* del HAZ^{AD} (Alteridad, Ausencia, Deseo Infinito, *Decir*).

Para percibir la resonancia de esta vasta fuga de lo trascendente – que, como tal, indica su potencial infinito- seguiremos los vectores de los dos bloques llamados *Ursatz* y *Stretto*.

El primer bloque lo llamamos *Ursatz*⁴⁸⁴ porque el poema puede ser visto como meditación de un solo movimiento musical inicial (*Llevo...*), que se va conformando laberínticamente en la *espera* compositiva de su creación y, en consonancia con los movimientos abisales, universales y estrechos del *Grupo N* (nadie, nunca, nada).

- El *Ursatz* es un principio abstracto, pre-composicional⁴⁸⁵ y siempre presente en las composiciones musicales, que traslada la importancia de lo temporal por la de lo espacial. Imaginamos que en el citado poema aparecería como principio iniciador subyacente a su musicalidad.

Siguiendo la concepción de Heinrich Schenker⁴⁸⁶ podemos decir que, también en el poema, el *Ursatz* se presenta como un espacio musical en el que tenemos un despliegue lineal de un acorde vertical. En este

⁴⁸⁴ Siguiendo la concepción del teórico musical de comienzos del siglo XX Heinrich Schenker, que desarrollaremos en este apartado.

⁴⁸⁵ Dichode otra manera: “existen ciertas relaciones convencionales que son "precomposicionales", que existen in abstracto, en una configuración sincrónica y siempre presente. Es cierto que sólo pueden convertirse en música por medio del proceso concreto de la composición -equivalente castellano del término alemán Auskomponierung, acuñado por el teórico austriaco de comienzos del siglo XX Heinrich Schenker-. Vid. <http://www.revistasculturales.com/articulos/106/quodlibet-revista-de-especializacion-musical/126/3/tiempo-musical-espacio-musical.html>.

⁴⁸⁶ El *Ursatz* tiene una estructura jerárquica de naturaleza sistemática y atemporal, dentro de la cual Schenker desarrolla un método analítico capaz de revelar “cómo la estructura temporal específica de una obra musical dada se refiere a la estructura simultánea, precomposicional, en la que se basa y de la que derivan su significado y su justificación”. *Ibíd.*

espacio los sonidos tienen cualidades de densidad y volumen, es decir, texturas. Y podríamos decir que estos diseños evolucionan en conceptos.

El nivel más básico del despliegue lineal, que Schenker llamó *Ursatz*, es un patrón breve y fundamentalmente abstracto que contiene sólo el movimiento más simple y directo a través del espacio tonal. Al permitir las rutas más directas de movimiento tonal, el *Ursatz* presenta un número de formas posibles estrechamente relacionadas. La potencia de la representación del espacio musical en la tradición tonal reside en los atributos "gramaticales" de este sistema musical subyacente. El espacio único de la composición concreta toma su significado y se hace comprensible sólo a partir del plano de fondo.

La impresión espacial se experimenta en la transformación elusiva y en la evolución constante de los acontecimientos sonoros de la composición. En ella se percibe su relación con una base más fundamental y estructurada. Esta base, esta estructura fija, subyace "silenciosa" en la superficie y proporciona un sistema de coordenadas que guía la dirección de la música, dando coherencia incluso a los sonidos en apariencia más complejos y rapsódicos.

La dimensión vertical se expande por medio de una serie de estratos escritos unos sobre otros y que representan diferentes niveles de importancia estructural, desde el plano de fondo de la composición hasta el plano superficial. Los estratos existen simultáneamente y sus interconexiones son puramente lógicas y formales. Objetivas, anónimas.

En nuestro poema, también, todas las relaciones derivan del espacio de fondo; tienen un ritmo *infinivertido* y por éste las letras arrastran formas inmemoriales. El poema se desprende y se va formando de una forma universal, *Ursatz*.

El eje vertical *busca* el cumplimiento de la totalidad del lenguaje, la posibilidad de otros mundos y el eje horizontal sigue el movimiento de la soledad y el llanto.

En los poemas de Valente podemos presentir un plasma sonoro, una proposición primitiva, *Ursatz* (protoforma musical), original y originante de lo poético, como su condición necesaria fundamental, elemento mínimo y potencial que resuena con las leyes *matemáticas del fondo del universo*.

- *STRETTO* es el término técnico musical para el lugar de la fuga donde las entradas del motivo y la contestación se suceden a menor distancia de tiempo que en la primera exposición.⁴⁸⁷

La *angostura* del *stretto* es propia del ritmo *expectrovertido* de los poemas de Valente; es la música de las sombras que desprenden las palabras, el deslizamiento del sí y el no, lo indecible, la infinitud de lo intermedio. El *stretto* es el movimiento por el que convergen intertextualmente Valente y P.Celan. Escuchemos:

Trasladado al

⁴⁸⁷ Definición citada en nota del traductor en Celan, Paul. *Obras Completas, op. cit.*, p. 144.

terreno

del vestigio inequívoco:

*Hierba, separadamente escrita. Las piedras, blancas,
con las sombras de los tallos:*

¡No leas más - mira!

¡No mires más – anda

.....

En ninguna parte

se pregunta por ti

El lugar donde yacían, tiene

un nombre - no tiene

ninguno. No yacían allí. Algo

yacía entre ellos. No

veían a través.⁴⁸⁸

Ver o leer a través de un cifrado cilíndrico de cristal, prisma musical *expectrovertido* entre los intersticios.

En resonancia con Celan, y para cerrar esta parte de la Tesis, diremos que el ritmo *expectrovertido* de la poética de Valente *deslinda la transparencia* y procede como el prisma de un *ritornelo*: “Actúa sobre lo

⁴⁸⁸ Celan, Paul, “ANGOSTURA”, *Obras Completas, op. cit.*, p. 144.

que le rodea, sonido o luz, para extraer de ello vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones” .⁴⁸⁹

El *ritornelo* del ritmo *expectrovertido* constituiría un cristal de espacio-tiempo que explica las variantes textuales. De tal modo que el poema arriba citado puede ser considerado modelo de otros que vendrán luego, en los que se activan conjuntamente los símbolos de *la cita desértica* y la *búsqueda laberíntica*, como en el siguiente:

EL CENTRO es un lugar desierto. El centro es un espejo donde busco mi rostro sin poder encontrado. ¿Para eso has venido hasta aquí? ¿Con quién era la cita? El centro es como un círculo, como un tiovivo de pintados caballos. Entre las crines verdes y amarillas, el viento hace volar tu infancia. - Detenla, dices. Nadie puede escucharte. Músicas y banderas. El centro se ha borrado. Estaba aquí, en donde tú estuviste. Veloz el dardo hace blanco en su centro. Queda la vibración. ¿La sientes todavía?⁴⁹⁰

Encontramos, en lo que hemos descubierto, que la *Idea* poética, en sentido mallarmeano, es una idea a la deriva que se confunde con sus trayectos, en sus proliferaciones lineales que se bifurcan y crean bloques flotantes de simultaneidad.

⁴⁸⁹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil Mesetas*, op. cit., p. 351.

⁴⁹⁰ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 254.

La *Idea* aparece como una “variedad”⁴⁹¹, “una multiplicidad definida y continua, de n dimensiones”⁴⁹². Diremos que la multiplicidad de la *Idea* aparece *expectrovertida* en cuanto configura el volumen de una red de espirales musicales. Como en la misteriosa organización de la poesía en Mallarmé la multiplicidad designa “una organización propia de lo múltiple en tanto que tal”⁴⁹³. En las espirales de la *Idea*, en sus entornos cósmicos, en su devenir mundos con sus “zonas de indiscernibilidad”, “cada cosa es una multiplicidad en tanto que encarna a la *Idea*”⁴⁹⁴.

Esta noción de multiplicidad es quizás el modo más amplio para comprender las transformaciones que implican la “*Idea*”, en el sentido que le da Mallarmé desde la experiencia poética como “*musicalidad total*”:

[...]en el trayecto [...]de las sinuosas y movedizas variaciones de la *Idea*[...]trae reminiscencia de orquesta: en la que, a internadas en zonas de penumbra, tras inquietantes remolinos, le sucede, de golpe, el eruptivo y múltiple sobresalto de la claridad, como si se tratara de las cercanas irradiaciones de un amanecer⁴⁹⁵.

⁴⁹¹ “Las Ideas son multiplicidades”, afirma Deleuze, “Cada Idea es una multiplicidad, una variedad” (*Diferencia y Repetición, op. cit.*, p. 299).

⁴⁹² Deleuze retoma el empleo riemaniano de la palabra ‘multiplicidad’ e insiste en que “Una Idea es una multiplicidad definida y continua, de n dimensiones”. *Ibid.*, p. 300.

⁴⁹³ Destaca Deleuze que se debe otorgar la mayor importancia a la forma sustantiva de la multiplicidad, “no debe designar una combinación de lo múltiple y lo uno, sino, por el contrario, una organización propia de lo múltiple en tanto que tal, que en modo alguno tiene necesidad de la unidad para formar sistema.” *Ibid.*, p. 299.

⁴⁹⁴ Especifica Deleuze que “La multiplicidad variable es el cómo, el cuándo y el en cada caso. Cada cosa es una multiplicidad en tanto que encarna a la Idea. Hasta lo múltiple es una multiplicidad; hasta lo uno es una multiplicidad... No hay más que la variedad de la multiplicidad, es decir, la diferencia, en vez de la enorme oposición de lo uno y lo múltiple. Y tal vez sea una ironía decir: todo es multiplicidad, hasta lo múltiple” *Ibid.*, p. 300.

⁴⁹⁵ Mallarmé, Stéphane, *Prosas*, Alfaguara, Madrid, 1987. p. 216.

III. LA HISTORIA DE LA LÓGICA Y ALGUNOS MODOS IMPREVISTOS DE ENTENDER LOS LÍMITES.

Llamamos geometría a una simulación de acciones imposibles e incluso inimaginables expresadas y llevadas a cabo en las formas de un lenguaje llamado *lógico*.
Paul Valéry.

Creemos necesario abrir un paréntesis sobre ciertas implicaciones teóricas en la evolución de la matemática comparada, en cierto aspecto, con la lógica. Es necesario, entre otras cosas, para indicar el correlato de algunas referencias aquí usadas al comparar estructuras de las matemáticas con la poesía, especialmente el concepto de recursividad en cuanto implica los *límites* de configuraciones parciales abiertas en bucles autorreferenciales y la *Teoría Matemática de Categorías* como reintegración del *límite de lo universal*, su papel determinante en las matemáticas contemporáneas y sus consideraciones metodológicas generales sobre la necesidad de “descarnar” y “liberar” a los conceptos de sus restricciones locales o particulares para producir síntesis universales.

Resumimos, pues, y muy brevemente, el fondo o hilo del discurso matemático que nos guía en este estudio de la poesía de Valente. No se trata, sin embargo, de comparar fórmulas de uno u otro dominio, sino de atender al fondo creativo de la forma emergente en grandes autores del pensamiento, así como a algunos de sus principios. La evolución del pensamiento ofrece en su transcurso histórico estadios o parajes mentales homólogos, que, en muchos ejemplos, responden a planteamientos intelectuales semejantes, cuando no a los mismos. Entre

poema y *matema* hay una relación genética homóloga, al menos en estas grandes mentes creadoras de la humanidad. Y a ello corresponde este breve esbozo del fondo matemático de la lógica. Con esta síntesis tendremos un horizonte en el que podrá argumentarse cómo la lógica de la primera mitad del siglo XX es la concreción de la Utopía leibniziana, mientras que la de la segunda mitad del siglo es la concreción de la Utopía peirceana⁴⁹⁶.

La matemática precede explícitamente a la lógica. Se trata de una situación básica ampliamente prefigurada por Peirce y que se confirma en toda la historia de estas ciencias.

1. INICIOS DE UN LENGUAJE. RELACIONALIDAD Y PROCESUALIDAD DE LOS LÍMITES.

“..... y otra vez soy engendrado
de ausencia, oscuridad y muerte, cosas que no existen”
John Donne

La historia de la lógica está antecedita por el inmenso programa de Leibniz que se proponía analizar todas las ideas del espíritu humano, para reducirlas a sus elementos más simples, tal audacia parecía posible porque la combinatoria de la simplicidad era la base de todas las ideas complejas. De tal modo se catalogan completamente todas las ideas simples para crear una gramática racional que refleje “perfectamente las

⁴⁹⁶ Para ampliar esta argumentación *Vid. Zalamea Fernando, Ariel y Arisbe, op. cit, p. 61.*

relaciones lógicas entre las ideas⁴⁹⁷, representando, finalmente las verdades conceptuales por verdades aritméticas⁴⁹⁸.

Con esta perspectiva Leibniz, plantea en el s. XVII, la idea de construir un lenguaje matemático universal y formalizar, a base del mismo, las demostraciones matemáticas⁴⁹⁹. Sin embargo, sólo a mediados del s. XIX aparecen los primeros trabajos científicos dedicados a la algebraización de la lógica con George Boole (1847) y Augustus de Morgan (1858).

Estos lógicos ingleses se esfuerzan por aclarar “qué es lo que entendemos por *demostración*”⁵⁰⁰ y, alejándose de la codificación aristotélica someten los esquemas estrictamente deductivos de razonamiento a otro tipo de codificación.⁵⁰¹

Boole es el fundador de la lógica moderna pero De Morgan será el primero en “apreciar las limitaciones de la lógica tradicional e iniciar el estudio de la lógica de los términos relativos o relaciones”⁵⁰². Introduce la idea de que la lógica debe tratar de relaciones en general.

⁴⁹⁷ Vid. Mosterín, Jesús, *Los lógicos*, op. cit., p. 34.

⁴⁹⁸ Mosterín ejemplifica este objetivo leibniziano de este modo: “si asignamos números primos a las ideas simples, entonces cada idea compuesta será representada por el producto de los números primos correspondientes a sus ideas componentes”. *Ibíd.*

⁴⁹⁹ Leibniz se anticipó a Boole al considerar una lógica sobre relaciones no cuantitativas: “Leibniz, que por sus descubrimientos del cálculo infinitesimal estaba ya convencido de la importancia del simbolismo para el progreso de una ciencia, trató de presentar la lógica como un cálculo, dando a esta nueva ciencia el nombre de *mathesis universalis*. Es decir, llegó a ver con toda claridad la posibilidad de construir cálculos que versaran sobre relaciones no cuantitativas. Tan es así que él mismo llegó a construir dos de tales cálculos: un cálculo de la semejanza y la contingencia y otro de la identidad y la inclusión, que prefigura en buena medida el pergeñado por Boole en *The Mathematical Analysis of Logic*”. Castrillo, Pilar, *Los Precursores Británicos de la lógica*, op. cit., p. 28.

⁵⁰⁰ Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach*, op. cit., p. 22.

⁵⁰¹ *Ibíd.*

⁵⁰² Castrillo, Pilar, *Los Precursores Británicos de la lógica*, op. cit., p. 14-15.

Los fundamentos de la teoría de relaciones⁵⁰³ se establecen con las obras de Peirce y de Schröder. En la Teoría de relaciones es fundamental el rasgo de mediación que caracteriza la *Terceridad* peirceana:

Las relaciones no pueden ser habitualmente traducidas a un sujeto y predicado en donde el predicado diga únicamente que el sujeto está incluido en una clase especificada por el predicado. Por consiguiente, se deben considerar proposiciones que enuncien relaciones tales como que 2 es menor que 3, o que el punto Q está entre P y R. En el caso de tales proposiciones hay que considerar lo que se quiere decir con su negación, su recíproca, su afirmación conjunta y otras conexiones.⁵⁰⁴

Esta lógica relacionante es una lógica operativa que sobrepasa la antigua lógica clasificatoria que se basaba en la “primacía de la existencia individual o particular”⁵⁰⁵ sin atender a “la situación metafísica de los conceptos universales, las relaciones o los procesos”⁵⁰⁶; la dinamicidad de la nueva lógica comprende las transformaciones, las correlaciones⁵⁰⁷, lo cambiante; según Cohen, “favorece un mayor

⁵⁰³ La lógica ha progresado más en cada década desde 1850 que en todo el período que va desde Aristóteles hasta Leibniz, afirma B. Russell, destacando el salto que se da con la “Lógica de relaciones” desarrollada por Peirce en contraste con el campo muy reducido del silogismo: “Se ha descubierto cómo hacer simbólico el razonamiento, como lo es en álgebra, de forma que las deducciones se efectúan mediante reglas matemáticas. Se han descubierto muchas reglas además del silogismo, y se ha inventado una nueva rama de la lógica, llamada Lógica de las Relaciones, para enfrentarse a problemas que desbordan por completo las aptitudes de la vieja lógica, aunque constituyan los contenidos fundamentales de las matemáticas”. Russell, Bertrand, *Misticismo y lógica y op. cit.*, p. 112.

⁵⁰⁴ Kline, Morris, *Matemáticas: La pérdida de la certidumbre, op. cit.*, p. 223.

⁵⁰⁵ Cohen, Morris. R, *Introducción a la lógica, op. cit.*, p. 109.

⁵⁰⁶ *Ibíd.*

⁵⁰⁷ Permite comprender, por ejemplo, los números enteros como operaciones, según Cohen: “Considerar el número como una cualidad de las cosas hace que surjan dificultades insuperables cuando se llega a los números complejos o a números reales como la raíz cuadrada de dos; dificultades que pueden evitarse apenas se reconoce que también los números enteros son

conocimiento científico al enfocar las cosas no simplemente como portadoras de cualidades sino, más significativamente, como centros de relaciones y capacidades cambiantes”.⁵⁰⁸

La lógica simbólica se fusiona con la metodología de la deducción rigurosa, tal como ésta se presenta en la matemática pura. La innovación repercute principalmente en el desarrollo de la lógica de proposiciones y de las funciones proposicionales y en el de la lógica de relaciones. Son dos las líneas de investigación que, más o menos independientemente una de otra, llevan a ese resultado. Partiendo de los comienzos realizados por el propio Boole, Peirce y Schröder desarrollan la lógica de proposiciones, funciones proposicionales y relaciones, hasta dejarla muy cerca de un cálculo adecuado para los procedimientos deductivos ejemplificados por la matemática. Y por otro extremo, Peano y sus colaboradores emprenden una tarea semejante. Estos tienen ante ellos la lógica desarrollada por Peirce y Schröder, que ya por entonces era un sistema lo suficientemente flexible y amplio como para ser (casi) capaz de representar todas las relaciones que se dan entre las entidades supuestas por los sistemas matemáticos y en virtud de las cuales los postulados originan deductivamente los teoremas. En este panorama aparece el uso de las notaciones de la lógica simbólica para representar las relaciones y los pasos de razonamiento deductivo.

operaciones, esto es, correlaciones de todos los grupos o conjuntos semejantes. Si se pregunta por lo que tienen de común todas las letras del alfabeto, difícilmente se puede esperar una respuesta significativa, a menos que se parta del concepto del alfabeto y que se reconozca cierta identidad en la función de todas las letras. De este modo, se ha comprobado que la lógica relacionante u operativa es mucho más amplia y útil que la antigua lógica clasificatoria”. *Ibíd.*, p. 95.

⁵⁰⁸ *Ibíd.*, p. 97.

En la corriente algebraica, Peirce y Schröder contribuyen a crear el marco teórico en el que tiene lugar el nacimiento de la *teoría de modelos*. Schröder axiomatiza el cálculo de clases y A. Tarski, unos años más tarde, hará lo propio con el cálculo de relaciones.

Peirce crea, por su parte, lo que él denomina «álgebra general de la lógica» e introduce los cuantificadores (1885). Los cuantificadores forman parte de lo que será la reconstrucción de lo universal en la lógica matemática.

Estos cambios son casi simultáneos con el descubrimiento en el siglo XIX de las geometrías no euclídeas. Este descubrimiento es trascendental para las matemáticas al mostrar la existencia de varias geometrías distintas y todas igualmente válidas, 'geometrías' referidas a propiedades de puntos y líneas abstractas, que cuestionan la idea de que la matemática estudia el mundo real, pues es improbable que puedan existir muchas clases distintas de 'puntos' y 'líneas' en una realidad única.⁵⁰⁹

Después de que Frege y Peirce introducen en el lenguaje del álgebra y la lógica, los predicados, las variables de objeto y los cuantificadores, surge la posibilidad real de aplicar este lenguaje a las cuestiones referentes a los fundamentos de la matemática.

⁵⁰⁹ Para indagar en este problema *vid.* Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach, op. cit.*, p. 22.

2. LAS PARADOJAS Y LOS LÍMITES.

En el fondo del final del siglo XIX se va produciendo una serie de paradojas, las relacionadas con la teoría de los *límites*, en el cálculo y la relacionada con la conocida *teoría de conjuntos* que hacia 1885 Georg Cantor formuló como una teoría de diferentes clases de infinitos.⁵¹⁰

Una paradoja relacionada con la teoría de conjuntos es la de Russell, que se refiere a los conjuntos que se incluyen a sí mismos en cuanto miembros:

Por regla general, se diría, los conjuntos no son miembros de sí mismos [...] Existen, sin embargo, conjuntos que ‘se devoran’ a sí mismos, [...] por ejemplo el conjunto de todos los conjuntos⁵¹¹.

Se presenta entonces el mismo problema que en la teoría de los números y en la geometría: “consiste en hacer que la intuición se empareje perfectamente con los sistemas formalizados, o axiomáticos, de razonamiento”.⁵¹²

Detrás de todas estas paradojas aparece el fenómeno de la autorreferencia, que Hofstadter asocia a lo que él llama el “*Bucle Extraño*” y en donde aparece la dificultad de saber, “dónde, exactamente,

⁵¹⁰ *Ibíd.*, p. 22

⁵¹¹ La pregunta crucial parecía ser, según D. Hofstadter, “¿Qué es lo que funciona mal en nuestro concepto intuitivo de ‘conjunto’? ¿Por qué no hacer una teoría rigurosa de conjuntos que, además de corresponder fielmente a nuestras intuiciones, quede a salvo de toda paradoja?”. *Ibíd.*, p. 23.

⁵¹² *Ibíd.*, p. 23.

está ocurriendo una autorreferencia [porque] puede estar diseminada en todo un Bucle extraño de varios pasos”⁵¹³.

Todo este panorama de incertidumbres abre el siglo XX a la llamada *Crisis de los fundamentos en las matemáticas*, que dará lugar a varios ismos: *logicismo, intuicionismo, formalismo y constructivismo*.

Al pretender la superación de la crisis, estos *ismos* conducen, por un lado, a la elaboración de sistemas formales como construcciones imaginarias que renuevan los lenguajes en que deben manifestarse y, por otro lado, a la “creación de nuevas problemáticas ligadas al terreno tanto de la semiología y filosofía del lenguaje como a una nueva metodología epistemológica ligada a la Filosofía de la Ciencia”.⁵¹⁴

En el logicismo - inaugurado y después abandonado por Frege-Russell y Whitehead intentan reducir la matemática a la lógica formal: una lógica caracterizada por estar compuesta de funciones proposicionales y proposiciones analíticas, “válidas en todo mundo posible gracias a su carencia de referencial”⁵¹⁵, con lo cual el logicismo demuestra que el “concepto de conjunto puede ser reconducido al de función proposicional”

⁵¹³ Hofstadter compara este problema de la autorreferencialidad de las paradojas con una de las pinturas de Escher: “Cada uno de los tramos del dibujo *Subiendo y bajando* es absolutamente legítimo; lo único que crea una imposibilidad es la manera como se acomodan los distintos tramos entre sí. Existiendo, pues, maneras indirectas y maneras directas de producir autorreferencias” *Ibid.*, p. 24.

⁵¹⁴ De Lorenzo, Javier, “Ciencia y Vanguardia” en Albaladejo, T., Blasco, F. (eds), *Las Vanguardias. Renovación de los Lenguajes Poéticos*, Ensayos Júcar, Madrid, 1992. p. 51.

⁵¹⁵ El logicismo comprende una lógica “reconstruida como conceptografía y caracterizada por estar compuesta de funciones proposicionales y proposiciones analíticas, tautologías en expresión de Wittgenstein, válidas en todo mundo posible gracias a su carencia de referencial”. *Ibid.*, p. 46.

y conceptos tales como los de número ordinal y número cardinal “pueden derivarse de la lógica de relaciones”.⁵¹⁶

La clave del intuicionismo de Brouwer y su escuela holandesa se centra en considerar “el pensamiento matemático anterior al lenguaje y a la lógica”⁵¹⁷, eliminando de este modo de la matemática todo lo elaborado a lo largo del siglo XIX y primeros del XX. Rechazan el infinito actual y el principio del tercero excluido⁵¹⁸ e introducen un nuevo estilo matemático que se “traduce en la refundición sistemática de todas las teorías”⁵¹⁹ y, donde “El concepto de constructibilidad evoluciona al mismo tiempo que las matemáticas”.⁵²⁰

En 1922 el formalismo de Hilbert y su escuela de Göttingen se centrarán en “la elaboración de sistemas formales sintácticos que representan las teorías axiomatizadas matemáticas, sin abandonar el paraíso creado por Cantor”⁵²¹. Hilbert superpone una metamatemática, o teoría de la demostración, a la matemática clásica.

⁵¹⁶ Ladière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos*, op. cit., p. 43.

⁵¹⁷ De Lorenzo, Javier, “Ciencia y Vanguardia” en Albaladejo, Tomás (edc.), *Las Vanguardias. Renovación de los Lenguajes Poéticos*, op. cit., p. 46.

⁵¹⁸ Para el intuicionismo, especifica Jean Ladière, “Todo el pensamiento matemático se fundamenta sobre una intuición originaria, la de la división de la unidad, fuente de la dualidad. Esta intuición es esencialmente la de la estructura del tiempo, y constituye la base de la noción de número entero [...] la exigencia de constructividad le lleva a rechazar toda consideración de un infinito actual y a admitir solamente el infinito potencial (De donde su concepción de *continuidad como medio del libre devenir*: continuo es lo que posee partes que se dejan dividir infinitamente). Desde el punto de vista lógico, esta exigencia se traduce en el rechazo de la ‘exclusión de tercero’ (para los conjuntos infinitos)” (*Limitaciones internas de los formalismos*, op. cit., p. 44).

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁵²⁰ *Ibid.*

⁵²¹ De Lorenzo, Javier, “Ciencia y Vanguardia” en Albaladejo, Tomás (edc.), *Las Vanguardias. Renovación de los Lenguajes Poéticos*, op. cit., p. 46.

La otra reacción está en el constructivismo, representado por Poincaré, quien mantiene la posición de “un hacer elaborado por la razón apoyada en unos primeros principios como el de inducción completa, irreductible a la lógica, y que niegan cualquier elemento impredicativo”.⁵²²

En el siglo XX, la relación entre matemática y lenguaje natural se vuelve más difícil, pues éste está cargado de elementos representacionales, de imágenes figurativas que constriñen la libertad matemática.

En la construcción de su propio lenguaje, la matemática seguirá dos senderos: uno de carácter marcadamente sintáctico y otro más en línea semántica.

En la conformación de un nuevo lenguaje aparecen los trabajos de Peano y de Frege, éste con un lenguaje lógico construido según el modelo o imagen de la Aritmética, que, al confluir, permitirán elaborar un “lenguaje” matemático apropiado, básicamente sintáctico⁵²³.

En la búsqueda de la forma lógica, en línea más básica con la elaboración del lenguaje, se elabora la lógica matemática a partir de un alfabeto básico mediante “el manejo del proceso *recursivo* con el empleo de los cuantificadores sobre un dominio – numerable o no- de signos variables”⁵²⁴.

⁵²² *Ibíd.*

⁵²³ *Vid. Ibíd.*, p. 48.

⁵²⁴ *Ibíd.*

En esta posición se requiere el uso de un metalenguaje que, también, puede ser formalizado⁵²⁵; se hacen evidentes las diferencias de nivel entre uso y mención.

Con el programa de Hilbert (1926) lo que aparece como objeto de estudio es la metamatemática o metalógica, precisamente: “la estructura formal sintáctica y sus propiedades”.⁵²⁶

El otro sendero calificado de estructural y más en línea semántica muestra cómo al trabajar con dos lenguajes distintos, dos métodos y problemas diferentes como la geometría hiperbólica y las funciones automorfias, descubrimos que poseen la “misma estructura profunda”⁵²⁷. Como señalaría Poincaré, “la matemática es el arte de dar el mismo nombre a cosas diferentes”.

El problema de la completud de los sistemas matemáticos - si la proposición demostrada formalmente es válida en una de las realizaciones o en todas, y recíproco- surge en el estudio de las relaciones entre el enfoque sintáctico y semántico, entre el sistema formal y la estructura a la que formaliza.

Todo este proceso revela problemas epistemológicos como lo relacionado con el signo en el esquema constructivo, según los

⁵²⁵ Ello supone, según Javier De Lorenzo, que “el lenguaje ‘natural’ quedará como un magma y con un dominio marginado al hacer intrínseco matemático en el que los lenguajes se pueden estratificar en niveles lingüísticos, con sus diferencias entre uso y mención [...] el propio lenguaje formal se muestra como construido a partir de ‘unas constantes y unas variables – de individuo, de predicado que suponen la aceptación de un atomismo radical’ ”. *Ibid.*, p. 48.

⁵²⁶ *Ibid.*

⁵²⁷ Esto significa que “Ambos lenguajes no son más que realizaciones o modelos distintos de la misma estructura. Es claro que, para expresar ésta, ha de requerirse un lenguaje más abstracto, formal, que aquellos en los que se plasman realizaciones o modelos suyos. Ese lenguaje será el establecido sintácticamente. Pero aquí, esa sintaxis aparece supeditada al enfoque semántico” *Ibid.*, p. 49.

matemáticos: “lo que hay que ‘ver’ en ese signo, en esa marca, no es el signo o marca, que han de ser trascendidos, lo que hay que captar es lo constructivo que puede realizarse con ellos. Esto implica que no hay objeto dado ahí...el objeto ha de ser construido por el matemático”⁵²⁸.

La razón muestra una potencia transformadora sobre la naturaleza, la percepción y la captación de la misma: el conocimiento se produce y, como en este proceso no hay objetos sino elementos variables, resultan de naturaleza cualquiera entonces: “desaparece la forma sujeto-predicado como forma característica de la oración lingüística”⁵²⁹.

La oración es sustituida por la función proposicional que se generaliza a cualquier número de argumentos –“no tiene por qué tener un único argumento”- ⁵³⁰.



⁵²⁸ *Ibíd.*

⁵²⁹ Esta problemática es planteada por Javier de Lorenzo con estos términos: “No se puede predicar una cualidad de un sujeto-objeto si éste no existe, la estructura sujeto-predicado es una ilusión. Ello entraña la búsqueda de una forma sintáctica en la que el sujeto gramatical coincida con el sujeto lógico, dado que la correcta expresión gramatical no garantiza la referencia” *Ibíd.*, p. 50.

⁵³⁰ *Ibíd.*

IV. LÍMITES DE TRANSICIÓN RECURSIVA.

En la historia de la lógica los problemas de las paradojas llevaron a detectar un bucle extraño en los sistemas matemáticos. A K. Gödel se le ocurrió la idea de utilizar el razonamiento matemático para explorar el razonamiento matemático. El resultado más importante de esta introspección fue el Teorema de la Incompletitud. Este Teorema propone que, “Toda formulación axiomática de teoría de los números incluye proposiciones indecidibles”⁵³¹. En la demostración de este Teorema se oculta un bucle extraño, está trabada con la escritura de una proposición matemática auto-referencial. Y el genio de Gödel está en haber visto cómo una proposición relativa a números puede hablar acerca de sí misma. Por el método de la *recursividad* conecta la idea de las proposiciones autoreferenciales con la teoría de los números.

Aunque una proposición de teoría de los números no habla acerca de una proposición de teoría de los números; pues es sólo lo primero. Gödel intuyó que con la construcción de un *código*, que hiciera funcionar los números como proposiciones, podría hacer que una proposición de teoría de los números hablara acerca de una proposición de teoría de los números (inclusive, quizá, acerca de sí misma). En síntesis, el Código de Gödel, llamado numeración de Gödel, “se hace que los números cumplan funciones de símbolos y de secuencia de símbolos”⁵³². De esta manera, cada secuencia de símbolos especializados adquiere un código, mediante

⁵³¹ Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach, op. cit.*, p. 19.

⁵³² *Ibíd.*, p. 20.

el cual se puede referir a ella. Este recurso de codificación permite que las proposiciones de teoría de los números se entiendan en dos niveles distintos: “como proposiciones de teoría de los números y como *proposiciones acerca de proposiciones de teoría de los números*”⁵³³.

La recursividad parece aproximarse mucho a la paradoja y a las definiciones circulares que conducen a una regresión infinita, pero ésta muy distante de ellas, porque una definición recursiva, “nunca define una cosa en función de esa cosa sino, siempre, en función de las *interpretaciones más simples* de la misma”⁵³⁴. Por otra parte, en la poesía moderna, descubrimos un pacto de autorreferencialidad por el que ésta sólo se busca a sí misma. De este modo, en la obra de Valente, los poemas se refieren a la poesía por medio de *bucles infinivertidos*, en los que se desata una energía liberadora que diluye el mundo, hasta desaparecer el poema y desaparecernos.

La recursividad, en general, implica parcialidad, un vaivén entre lo finito y lo infinito. Esto se constata en el campo poético porque allí los poemas siempre se forman como *fragmentos* de algo inalcanzable. Fluyen y refluyen sobre un fondo innominable. Observemos esta dinámica recursiva en un poema:

Volvió en el aire.

*Se prolongó en las palabras
hasta alcanzar el mar.*

⁵³³ *Ibíd.*

⁵³⁴ *Ibíd.*, p. 141.

*Las blancas barcas te llevan en lo lejano
con cintas doradas
por encima de nosotros,
y nosotros
velamos tus ojos
en una gota de lluvia
que se nos va abriendo
hacia dentro de ti
como tu adolorido corazón
se abrió.*

Quedó.

-Ahí va la loca

soñando.

*Y vas, y aún vas
del sueño oscuro por el ejido, loca
de noche y soledad.*

*En las sombras, sola,
encendida, blanca
sombra, sombra tuya y nuestra.*

*Y ahora en nosotros,
tan húmedos de madre, sembrados de ti
como tierra que germina, el verbo brota*

de este diagrama con la disposición tipográfica de los versos al margen. Y las correspondencias entre niveles:

Se prolongó en las palabras ↔ por encima de nosotros ↔ el verbo brota.

hasta alcanzar el mar ↔ en una gota de lluvia

con cintas doradas ↔ tierra que germina

te llevan en lo lejano ↔ hacia dentro de ti ↔ Y vas, y aún vas

↔ encendida.

Entre los ascensos y descensos de los horizontes las imágenes se equilibran, balanceadas, a distancia. Recursivamente todo se vuelve suspensión, disposición fragmentaria que concurre sobre un solo ritmo, una idea persistente o un “esqueleto conceptual”, configurado en la dispersión de la simultaneidad.

Un “esqueleto conceptual” que sería el bucle del retorno o de la espera que se desplaza entre lo finito e infinito, *infinivertidamente*. El bucle de la espera poética se despliega en una dimensión temporal extra. La presencia de la poesía, como señala Blanchot, “está por venir: viene de más allá del porvenir y no cesa de venir cuando está ahí”⁵³⁶, [...] *se abrió./Quedó.[...] Y vas, y aún vas [...] /loca/de noche y soledad.*

⁵³⁶ Blanchot, Maurice, *El libro por venir*, Trotta, Madrid, 2005, p. 280.

El arquetipo del retorno funciona como *límite* de los diversos tipos que engloba, el ritmo como *límite* de las múltiples ideas que agita. El tiempo y el espacio como *límites* de infinitas vecindades de correlación, se encuentran estrechamente ligados con la noción de esqueleto en un entorno sintético relacional dado⁵³⁷. Un entorno sería una "categoría", en el sentido de la *teoría matemática de categorías*, que veremos en el próximo apartado, según F. Zalamea:

Una categoría matemática consiste en una colección de objetos y en una colección de morfismos entre los objetos con ciertas propiedades minimales (asociatividad, existencia de identidades). En una categoría los objetos se conocen por sus relaciones sintéticas con el entorno ("propiedades universales").⁵³⁸

Una "categoría" en poesía sería la *expectroversión* considerada como *prisma* o síntesis en la que las palabras viven la infiltración del silencio y difractan su luz.

El arquetipo del retorno, también, puede ser visto como una "categoría". Un "esqueleto" para esa categoría poética consiste en una subcolección de figuras de la categoría con una "*propiedad 'universal' de representabilidad*"⁵³⁹: para cualquier imagen del poema, debe existir una

⁵³⁷ Para ampliar este concepto *vid.* Zalamea, Fernando, *Signos Triádicos. Nueve estudios de caso latinoamericanos en el cruce Matemáticas- Estética – Lógica*. Ministerio de Cultura, Programa de Becas Nacionales. Convocatoria 1998, Bogotá, 1998, p. 159.

⁵³⁸ El concepto sintético de categoría es resaltado por F. Zalamea, "por una eventual descomposición en elementos, mirada analítica en principio vetada. Dentro de una categoría dada, dos objetos son isomorfos si son indistinguibles (indiscernibles) con las herramientas sintéticas del entorno". *Ibíd.*

⁵³⁹ *Ibíd.*

única figura del esqueleto, isomorfa a esa imagen, que en este caso sería el bucle.

El diagrama pone en claro la danza inmóvil del verbo, la suspensión inicial, *Volvió en el aire*, la tensión del ir y volver del verbo y su germinación. Observamos que el lenguaje siempre *retrasa* hasta el infinito el *límite* que lleva consigo, se arroja en el exceso o en la falta; sigue el infinito de la espiral del *crecimiento*, donde se desdobra y desencadena en una estructura vertical de espejos.

El diagrama de las transiciones recursivas del poema revela un poder en el lenguaje que lo *excede*, el poder de ser contemplado, visto, el *poder de figurar*. Recursividad entre el fondo y la forma en cuyo tránsito las *figuras fermentan*. Los fragmentos de aire, mar, noche y tierra trazan la curva de la coexistencia del ver y el tocar. Las figuras de los fragmentos del poema expresan la recursividad *del ir y venir* de la palabra, la figura desnuda del pensamiento. El fondo del silencio interviene recursivamente en cada subdivisión *expectrovertida* del sentido.



V. LA TEORÍA MATEMÁTICA DE CATEGORÍAS Y EL ARQUETIPO COMO *LÍMITE UNIVERSAL*.

Quedaron trenzadas tal redes –
desde arriba tiran de ellas...
apresamos el pez de sombra, mirad!
Celan.

En la sección anterior establecimos una relación metafórica entre los conceptos de “categoría” y de arquetipo que nos sirven de base para comprender o adentrarnos en lo que investigaremos en esta parte. Retomamos nuestra historia de la lógica para contar como sucedió el surgimiento de las álgebras extrañas para culminar con la *teoría matemática de categorías*. Ésta, por medio de una depuración máxima alcanza los arquetipos iniciales, “libres”, de las matemáticas, las flechas universales de esta ciencia. Aventura muy cercana a la poética de Mallarmé, que opera por el movimiento de *eliminación* y gracias al carácter *inmaterial* de la palabra. En un sentido próximo al de la *teoría matemática de categorías*, escribe Mallarmé: “he creado mi obra sólo por eliminación”⁵⁴⁰. Veremos en esta parte de la Tesis como esta desnudez y libertad se presentan también en la problemática de los *límites* en la poética de Valente.

⁵⁴⁰ Mallarmé citado en Lyotard, Jean François, *Discurso, figura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979, pp. 76-77.

Vamos a la historia. La mayoría de los desarrollos matemáticos del siglo XX - los conceptos y las metas fundamentales- se fijaron a lo largo del siglo XIX⁵⁴¹.

Lo mismo sucedió en el campo del álgebra abstracta, cuando durante las últimas décadas del siglo se dieron cuenta los matemáticos de que podían ascender a un nuevo nivel “integrando muchas álgebras hasta entonces dispersas, por abstracción de su contenido común”⁵⁴².

Los *límites* del álgebra se volatilizan al ocuparse de colecciones abstractas⁵⁴³ que permiten obtener resultados en muchas ramas concretas de las matemáticas considerando versiones genéricas. El estudio de las estructuras abstractas y de sus propiedades borran los *límites* del álgebra y surge el álgebra abstracta como “el estudio explícitamente consciente de clases enteras de álgebras”⁵⁴⁴.

Esta integración de extrañas álgebras en la volatilización de los *límites* del álgebra del siglo XIX, comenzó con los ejemplos de objetos que “se combinaban mediante operaciones y bajo leyes para dichas operaciones peculiares del sistema en cuestión”⁵⁴⁵, con lo cual quedó

⁵⁴¹ Kline, Morris, *El pensamiento matemático, op. cit.*, v. 3, p. 1499.

⁵⁴² Así, por ejemplo: “los grupos de permutaciones, los grupos de clases de formas estudiados por Gauss, los hipernúmeros con su suma y los grupos de transformaciones” podían ser estudiados, según Morris Klein, “todos de un solo golpe considerando un conjunto de cosas o elementos sometidos a una operación cuya naturaleza quedaba especificada únicamente por ciertas propiedades abstractas, siendo la primera y más importante de las cuales que dicha operación, aplicada a dos elementos del conjunto, produce otro elemento del mismo conjunto”. *Ibid.*, p. 1500.

⁵⁴³ La idea de trabajar con colecciones abstractas fue anterior a las axiomáticas de Pasch, Peano y Hilbert, aunque, nos dice Morris Klein, “los desarrollos posteriores en este sentido aceleraron indudablemente la aceptación general de los planteamientos abstractos dentro del álgebra”. *Ibid.*

⁵⁴⁴ *Vid., Ibid.*

⁵⁴⁵ Dichos objetos son: “los vectores, cuaterniones, matrices, formas tales como la $ax^2 + bxy + cy^2$, hipernúmeros de diversos tipos, transformaciones, y sustituciones o permutaciones. Incluso en la teoría de números algebraicos, a pesar de que trata de clases de números complejos, aparecían en

demostrado que el álgebra podía tratar sistemas de objetos que no eran necesariamente números reales o complejos.

Las implicaciones de una nueva álgebra en el razonamiento en general ya habían sido previstas mucho tiempo atrás por Leibniz, en una carta del 8 de septiembre de 1679, en la que comunica a Huygens una "nueva característica completamente diferente del Álgebra que tendrá grandes ventajas para representar de un modo exacto y natural ante la mente, y sin necesidad de números, todas las cosas que dependen de la imaginación"⁵⁴⁶, Leibniz vislumbra la utilidad de esta forma simbólica que dará al álgebra un método directo⁵⁴⁷ y permitirá su generalización.

Efectivamente, a mediados del s. XIX, el centro de gravedad de las investigaciones algebraicas se desplaza, gradualmente, de la teoría de las ecuaciones - sistemas de ecuaciones algebraicos con varias incógnitas, en particular, los sistemas de ecuaciones lineales - al estudio de operaciones algebraicas tomadas al azar.

Con el resultado de las investigaciones de la naturaleza de los números complejos, a mediados del s. XIX, aparece la noción abstracta de operación algebraica, se forman la lógica de G. Boole, las *álgebras exteriores* de H. Grassmann y los cuaternios de W. Hamilton. Además, el cálculo matricial es creado por A. Cayley al tiempo que recibe la luz un

escena diversidad de álgebras, porque estas clases sólo tenían algunas de las propiedades del sistema completo de los números complejos". *Ibid.*, p. 1499.

⁵⁴⁶ web.www.geocities.com/grandesmatematicos/cap07.html.

⁵⁴⁷ Su principal utilidad consiste, según Leibniz, "en las consecuencias y razonamientos que pueden ser realizados por las operaciones de caracteres. Símbolos que no se pueden expresar por diagramas (ni siquiera por modelos), sin una excesiva complicación, o sin hacerlos confusos por un excesivo número de puntos y líneas, de modo que estemos obligados a hacer una infinidad de inútiles ensayos. En cambio, este método conduciría segura y simplemente al fin deseado". Leibniz citado en *Ibid.*

tratado muy importante acerca de los grupos de *sustituciones* de C. Jordan.

La ampliación y profundización de la noción de número y la aparición de “diversos ejemplos de operaciones algebraicas con objetos de una naturaleza por completo diferente a la de los números”⁵⁴⁸ hacen posible el desarrollo del álgebra moderna.

Diversas clases de objetos se distinguen y clasifican de acuerdo con las propiedades de las operaciones definidas sobre ellas.

El álgebra que hasta 1900 trataba de matrices, álgebras de formas en dos, tres o n variables, hipernúmeros, congruencias o resolución de ecuaciones polinómicas, basadas en los sistemas de números reales o complejos, pasa a tratar, desde el movimiento algebraico abstracto, sobre cualquier otra estructura abstracta⁵⁴⁹, como son los grupos, anillos, ideales, álgebras con división y cuerpos abstractos, investiga las propiedades de tales estructuras abstractas y relaciones como las de isomorfismo y homomorfismo.

El considerable incremento de los ámbitos de aplicación del álgebra y la integración de las ideas algebraicas, antes divididas, sobre una base axiomática general, dará paso al concepto moderno de álgebra como “teoría general de las operaciones algebraicas”⁵⁵⁰.

⁵⁴⁸ *Enciclopedia de las Matemáticas, op. cit., v. 1., p. 28.*

⁵⁴⁹ Documenta Morris Klein que los matemáticos han descubierto la posibilidad de “tomar casi cualquier cuestión algebraica y plantearse problemas sobre ella reemplazando los números reales o complejos por cualquier otra estructura abstracta” (*El pensamiento matemático, op. cit., v. 3, p. 1526*).

⁵⁵⁰ *Enciclopedia de las Matemáticas, op. cit., v. 1., p. 29.*

El uso sistemático de un enfoque abstracto abre vastos campos, sus conceptos se formulan para unificar “dominios matemáticos aparentemente diversos y completamente separados”⁵⁵¹.

El álgebra moderna estudia los conjuntos con las operaciones algebraicas dadas en ellos⁵⁵², que se “consideran con una precisión de hasta el isomorfismo”⁵⁵³.

En la década de los 30 del s. XX aparecen las primeras obras dedicadas a la teoría general de las álgebras universales arbitrarias⁵⁵⁴, al mismo tiempo que A.I. Máltsev y A. Tarski crean los fundamentos de la teoría de modelos, es decir de “los conjuntos con relaciones determinadas en ellos”⁵⁵⁵. Más adelante, la teoría de las álgebras universales y la teoría de modelos se entrelazan y surge una disciplina limítrofe entre el álgebra y la lógica matemática llamada teoría de los *sistemas algebraicos*, que “estudia los conjuntos con operaciones algebraicas y relaciones determinadas en ellos”.⁵⁵⁶

Durante los años 1950-60 se crea la *teoría algebraica de las categorías*⁵⁵⁷, en la que aparecen implicadas “clases de objetos que se caracterizan por un grado elevado de abstracción y de extensión”⁵⁵⁸.

⁵⁵¹ Tal como lo hizo, por ejemplo, la teoría de grupos, *Vid. Klein, Morris, El pensamiento matemático, op. cit., v. 3, p. 1527.*

⁵⁵² Es decir, las álgebras o bien las álgebras universales. *Vid. Enciclopedia de las Matemáticas, op. cit., p. 29.*

⁵⁵³ Esto significa que la naturaleza de los conjuntos, portadores de las operaciones algebraicas, es indiferente “desde el punto de vista del álgebra y, en este sentido, el verdadero objeto del análisis son las propias operaciones algebraicas”. *Ibid.*

⁵⁵⁴ A veces la propia teoría recibe el nombre de álgebra universal. *Vid. Ibid., p. 30.*

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ La teoría de las categorías fue introducida en Topología algebraica, por Eilenberg y MacLane, en un importante paso para la transición desde homología como concepto geométrico intuitivo a la

Anteriormente la indagación lógico-matemática matizó en la idea de infinito - con la construcción lógica de los *Principia Mathematica*⁵⁵⁹ - que la idea de *clase* aparece como *límite* de lo universal⁵⁶⁰, capaz de reunir en un instante una infinidad de objetos, sin necesidad de ser pensada como existente⁵⁶¹ y libre del “devenir temporal del mecanismo del contar”⁵⁶².

Posteriormente, el sistema de axiomas de Gödel-Bernays, distingue entre conjunto y *clase* por el hecho de que, a “un conjunto le es lícito ser elemento de una clase, en tanto que la clase no es elemento de nada”⁵⁶³.

Teoría de la homología, una materia axiomática. Los desarrollos subsiguientes de la teoría fueron impulsados por las necesidades computacionales del Álgebra homológica y más tarde por las necesidades de axiomáticas en Geometría algebraica. La teoría general -cierta actualización del Álgebra universal con muchas características nuevas que daban pie a una cierta flexibilidad en semántica y lógicas de orden superior- vino más tarde. *Vid. Ibíd.*

⁵⁵⁸ Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito historia del infinito*, *op. cit.*, p.159.

⁵⁵⁹ Los *Principia Mathematica* son un conjunto de tres libros con las bases de la matemática escritos por Bertrand Russell y Alfred North Whitehead y publicados entre 1910 y 1913. Este trabajo constituye un intento de derivar la mayor parte de los conocimientos matemáticos de la época a partir de un conjunto de principios o axiomas. La principal motivación para esta obra provenía del trabajo anterior de Gottlob Frege en lógica que contenía algunas contradicciones descubiertas por Russell. Éstas eran evitadas en los *Principia* construyendo un sistema elaborado de “tipos”. Con el *teorema de incompletitud* de Gödel en 1931 se mostró que incluso la aritmética básica no podía demostrar su propia consistencia, así que no podía demostrarse la consistencia de ningún sistema matemático más complejo. *Vid. Ibíd.*

⁵⁶⁰ Entre las clases hay una que se refiere directamente *al principio de los indiscernibles* y a “la imposibilidad de indicar correctamente todas las infinitas interrelaciones de un individuo con las cosas del universo circundante. Una noción como la de «todas las propiedades de un objeto *a*» en el sentido de «todas las funciones proposicionales que se verifican por el argumento *a*» es completamente ilegítima y también exige una ordenación jerárquica de clases sucesivas de atributos. Entre esas clases de atributos ocupan un puesto relevante los denominados «predicados» que indican, por así decirlo, la colección de propiedades «más próximas» al individuo considerado en el orden jerárquico de los tipos. Desde luego, los predicados no agotan todas las propiedades y quien deseara fundar un principio de los indiscernibles directamente en todas las propiedades de dos objetos *x* e *y*, para concluir que sólo su igualdad absoluta permite derivar la identidad $x = y$, se hallaría ante un obstáculo infranqueable”. *Ibíd.*, p. 156.

⁵⁶¹ Una clase se refiere a un substrato de todas las aserciones equivalentes; según Zellini, una clase es semejante a “esa cosa que no es necesario pensar como existente, pero se halla de algún modo determinada por todas las funciones proposicionales que se verifican para los mismos argumentos, y que por ese motivo lo designan; una de esas hipótesis que nuestra imaginación no puede por menos que introducir y acreditar”. *Ibíd.*, p. 157.

⁵⁶² *Ibíd.*

⁵⁶³ El planteamiento de Gödel-Bernays coincide con el de Von Neumann. Dicho autor suprime la sospecha de que la noción de la clase en sí constituyese una fuente de contradicciones; es más

El fundamento *teórico de la teoría algebraica de las categorías* se relaciona con el sistema de axiomas de Bernays, en el cual se enuncia la existencia de las clases explícitamente por medio de un teorema metamatemático demostrable a partir de "los primeros axiomas de extensionalidad y constructividad elemental de los conjuntos y de las clases, y estipula una definibilidad de agrupaciones de objetos mediante predicados del tipo más general, estableciendo de ese modo una correspondencia precisa entre clases y predicados"⁵⁶⁴. La *teoría de categorías*, cuando parte de una teoría "pura" de tipos, entrega un resultado "libre" que muestra en cada una de sus etapas cómo se va "filtrando" hacia lo general un determinado conglomerado matemático.



bien: "la utilización que se hace de algunas clases como elementos de otras clases lo que genera la incompatibilidad lógica [...] Von Neumann reintrodujo algunas de las clases más "peligrosas", definibles no como subconjuntos de otra cosa, sino directamente, por así decirlo, mediante predicados extensibles a todo el universo. Como la *clase universal*, implicada ya en algunas de las principales antinomias, correspondiente al predicado " $x = x$ ", cuyo carácter final y concluyente se habría expresado, conforme a las intenciones de Von Neumann, en la prohibición de ser a su vez elemento de cualquier colección de objetos". *Ibíd.*, p. 158.

⁵⁶⁴ *Ibíd.*



EL GRUPO N [NADA, NUNCA, NADIE] COMO ARQUETIPO DE LA POÉTICA DE LA MODERNIDAD.

Una "categoría", en el sentido de la *teoría matemática de categorías*, en la cual los objetos se conocen por sus relaciones sintéticas con el entorno o "propiedades universales", sería en poesía, el *grupo N [nada, nunca, nadie]*, a través del cual las *palabras liberadas* o indeterminadas expresan relaciones sintéticas como la *infiniversión* que alude a retornos, inversiones, inclusiones, traslaciones, oscilaciones, etc. De tal modo que, por ejemplo, se *invierte* el sentido en el *afuera* y *oscila* entre la materialidad de lo infinitesimal y la infinitud de la memoria.

Los arquetipos de *nunca, nada* y *nadie*, sintetizan el universalismo de los esquemas abstractos de la poética de Valente; como "categorías libres", son reflejables en el arquetipo de *la marcha al centro del origen*, en la categoría de *la ausencia*, o en los arquetipos *del preaparecer, del trasmundo, del Deseo infinito* o del *ansia de lejanía*.

Con la *teoría algebraica de las categorías* o *teoría matemática de categorías* se extienden indefinidamente los niveles de generalidad de las matemáticas; se trata de forma abstracta con las estructuras matemáticas y sus relaciones y lo universal es visto como *límite* o "pegamiento" de lo local, logrando una gran precisión en la noción de genericidad; con lo cual

el camino de la lógica matemática alcanza “la reconstrucción de lo universal como un pegamiento estructuralmente controlado de lo local”⁵⁶⁵.

El *límite* del *Universo* libera la composición de nuevas categorías de dificultades lógicas⁵⁶⁶ en el ámbito de una infinitud potencial⁵⁶⁷.

En la base de la *teoría matemática de categorías* está la concepción de las matemáticas de Saunders MacLane, uno de sus creadores, para quien éstas se mueven en el ámbito inagotable de las posibilidades puras y sus conceptos *no* se aplican a un solo aspecto de la realidad. Esta concepción coincide con la visión peirceana de las matemáticas que estudia los ámbitos de posibilidad abstractos (*Primeridad*), sin ninguna restricción factual y luego suceden aplicaciones insospechadas que aseguran su necesidad contextual.

Con la creación de la teoría matemática de categorías, en los años 1950-60, se precisan técnicamente dos paradigmas fundamentales: se caracteriza *sintéticamente* a los objetos (matemáticos) por sus relaciones “ambientales” con los demás objetos y se establece una “red universal” de conceptos que, según F. Zalamea, “conecta uniformemente los

⁵⁶⁵ Zalamea, Fernando, *Ariel y Arisbe*, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁶⁶ La Noción de Universo aparece como *límite* de la extensión de las matemáticas, anota Zellini: “Esta posibilidad de extender y ampliar indefinidamente el terreno de acción de la matemática hasta niveles de generalidad arbitrariamente grandes, al tiempo que se encierra el discurso algebraico en *límites* bien definidos al abrigo de las antinomias, aparece adecuadamente representada por la noción de Universo (o de Universo inaccesible). Las dificultades lógicas que pueden surgir al componer nuevas categorías basándose en unos conjuntos iniciales dados, las aleja la definibilidad, una a una, de un conjunto «contenedor» (que es justamente el Universo) del que no se puede «salir» efectuando las construcciones previstas por los axiomas de Bernays.” Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito historia del infinito*, *op. cit.*, p. 159.

⁵⁶⁷ Una infinitud que en principio parece una aproximación al absoluto, que “reprodujese en cada uno de sus momentos los caracteres del infinito actual que Cantor había creído descubrir en otras entidades matemáticas, aunque desenvolviéndose siempre, empero, en el ámbito de una infinitud puramente potencial”. *Ibid.*

diversos campos de la matemática y que da lugar a construcciones originales al especificarse (o "encarnar") en cada campo particular".⁵⁶⁸

En la teoría de categorías, las matemáticas contemporáneas recorren muy diversas *gradaciones* de lo universal y de lo genérico. Y la evolución de la relacionalidad hace prever la evolución de los universales, ya que lo universal no es más que el sustrato más alto y decantado de la relacionalidad. Esto nos lleva a plantear la hipótesis de que la empresa Mallarmeana se podría inscribir dentro de esta experiencia de depuración extrema en cuanto en aquella se propone el verso que rehace de varios vocablos una dicción total, nueva, ajena a la lengua. El texto habla por sí solo, sin voz de autor, situado más allá de las circunstancias.

La lógica categórica estudia cubrimientos y óptimos acercamientos ("adjunciones") mediante contrastaciones sintéticas de diversas *propiedades universales*. La teoría de categorías recupera las grandes tradiciones sintéticas y crea una novedosa gama de instrumentos para estudiar técnicamente las nociones de universalidad, acotamiento contextual y proximidad relacional. Logra precisar muy rigurosamente la noción de *genericidad* gracias a descarnadas nociones técnicas como la de "objeto libre" y "flecha universal".

En la *teoría de categorías* los objetos no son descritos "en sí"⁵⁶⁹, sino *a lo largo de* adecuadas categorías. Las categorías están basadas, según explica F. Zalamea, "sobre un lenguaje *descarnado*, universal, que

⁵⁶⁸ Vid. Zalamea, Fernando, *Ariel y Arisbe*, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁶⁹ En sí, es decir, en un espacio absoluto como el que pretende otorgar la teoría cantoriana de conjuntos. Vid. Zalamea, Fernando, *Signos Triádicos*, *op. cit.*, p. 180.

describe fenómenos generales de los objetos por medio de sus relaciones con el medio ambiente”⁵⁷⁰. Estos objetos categóricos son parciales, en cuanto que sólo “van alcanzando su plena dimensión semántica al ir representándose en diversas categorías que les dan vida”⁵⁷¹.

La originalidad de las ideas de la teoría matemática de categorías se debe principalmente a Bill Lawvere y Peter Freyd. Dentro del amplio programa de trabajo de Freyd, se han caracterizado importantes categorías por medio de su poder de representación o capacidad expresiva. Las lógicas abstractas deben verse allí, desde un punto de vista muy general, como “*invariantes de adecuados teoremas de representación*”⁵⁷². La lógica se comprende así como una teoría general de las representaciones, respondiendo de manera precisa al sueño de Peirce, quien definía a la lógica como una semiótica universal, que debía poder enfrentarse a los problemas generales de la representación signíca.

En el pensamiento categórico, la dialéctica de lo uno y lo múltiple alcanza una de sus expresiones más acertadas: “un objeto -uno- construido por medio de propiedades universales, es a su vez múltiple a lo largo de la pluralidad de categorías donde encarna”⁵⁷³.

⁵⁷⁰ En categorías concretas los objetos generales encarnan en objetos específicos. F. Zalamea nos presenta un ejemplo a este respecto, “una *misma* noción general de ‘objeto inicial’ puede encarnar en el conjunto vacío (cardinal 0), en un grupo unitario (cardinal 1), o en el anillo de los enteros (cardinal \aleph_0), a lo largo de las *diversas* categorías de conjuntos, grupos o anillos, respectivamente.
Ibíd.

⁵⁷¹ *Ibíd.*

⁵⁷² *Ibíd.*

⁵⁷³ *Ibíd.*

Los teoremas de representación de Freyd para diversas clases de categorías muestran la aparición natural de lo ideal al tratar de captar lo "real"⁵⁷⁴. Esto concuerda con el modo peirceano de crear una realidad extendida, pero en el caso de Freyd, este realismo va más allá de lo imaginable, porque al obtener categorías "libres", según explica F. Zalamea, "se consiguen las más "descarnadas" categorías posibles, reflejables en *cualquier otra* categoría con propiedades similares"⁵⁷⁵. De este modo, Freyd, logra construir los *arquetipos iniciales* de la teorización matemática.

Ahora bien, es posible reconocer cierta correspondencia entre los arquetipos generales de la poesía de Valente y los objetos "libres" de la teoría matemática de categorías. Observemos un poema:

VENÍAN DE LEJOS.

Córdoba

la llana y su celeste

voz.

Muros, lo blanco, muros

de potestad y llanto.

La palmera del huerto

⁵⁷⁴ Aparición permanente y penetrante en toda forma de creatividad matemática, según argumenta F. Zalamea. *Ibid.*, p. 181.

⁵⁷⁵ Con un procedimiento ubicuo en lógica categórica muestra que, según escribe F. Zalamea, "partiendo de teorías puras de tipos con ciertas propiedades estructurales (regularidad, coherencia, primer orden, orden superior), pueden construirse uniformemente -mediante una jerarquía arquitectónica completamente controlada - categorías libres que reflejan las propiedades estructurales dadas en un comienzo (categorías regulares, pre-logos, logos y topos). *Ibid.*

SÍMBOLOS LEXÍAS	MARCHA	LEJANÍA	CIUDAD	INACCE- SIBLE	MUERTE	LÍMITE
VENÍAN	+	+	+	+	+	+
DE LEJOS	+	+	+	+	+	+
CÓRDOBA	+	+	+	+	+	+
MUROS	+/-	-	+	+	-	+
LLANTO	+	+	+	+	+	+
PALMERA	+	+	+	+	+	+
ALBA	+	+	+	+	+	+
BORRADA	+	+	+	+	-	+
IMPOSIBLE	+	+	+	+	-	+
DISTANCIA	+	+	+	+	+	+
NOSTALGIA	+	+	+	+	+	+
LENTA- MENTE	+	+	+	+	+	+
INDECIBLE	+	+	+	+	+	+
INDESCI- FRABLE	+	+	+	+	+	+
CONFINES	+	+	+	+	+	+

La abstracción de la estructura simbólica del poema nos conduce al arquetipo del *centro del origen*. Estamos ante una marcha misteriosa hacia una ciudad inaccesible o en dirección hacia un centro oculto, hacia lo primordial o hacia la muerte. Marcha laberíntica, lejana, entre *muros* y *letras incendiadas* que podemos diagramar así:



Muros, lo blanco, muros. Muda lejanía, rígido más allá. Marcha laberíntica a la ciudad inaccesible, al centro donde arde un árbol. Marcha del nunca, de nadie a nada; a la muerte.

ARQUETÍPO DE LA MARCHA AL CENTRO DEL ORIGEN.

Con el dibujo seguimos el ritmo de la ausencia entre los surcos que arden en el reguero del silencio. El lenguaje, en su desaparición, corroe las cosas existentes, busca sin fin su *origen*, se irradia y extingue en el *centro*: *La palmera del huerto/ ardió hasta el alba,/ límite,/ su tenue luz borrada,/ de qué imposible nominación.*

Se puede conjeturar que cada vez que el pensamiento tropieza con un surco o muro es porque toca algo original de donde parte, y que sólo

puede superar para volver a él: *Muros, lo blanco, muros / de potestad y llanto*. El extraño bucle de la muerte⁵⁷⁷ y el pensamiento trans-torna las formas del tiempo. El poema pertenece al regreso, a la ausencia de tiempo: *Las cámaras del aire, / la indescifrable luz del laberinto, / las letras incendiadas / como los grandes pájaros / en los confines del amanecer*.

El *centro* del origen concentra las ambigüedades extremas; allí oscilan las confrontaciones, impera la indecisión, se retienen las fugas y se acelera el pasaje a la nada: *ardió hasta el alba, / límite, / su tenue luz borrada*.

En el *centro* la fuerza del poema disuelve toda realidad e instantáneamente se deshace el poema a sí mismo: *Sembraron lentamente / un jardín de granados / alrededor de lo indecible*.

El *centro* del poema es el poema como origen, que no se puede alcanzar pero que ejerce su presión mortal incesantemente: *Nacieron / con los ojos azules de distancia / en la nostalgia / de Sefarad*.

La cercanía al movimiento original acontece como una relación anticipada con la muerte. En Kafka, leemos: *“Escribir para poder morir*.

⁵⁷⁷ El escritor busca establecer con la muerte “una relación de libertad”, como afirma Maurice Blanchot (*El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992, p. 86).

*Morir para poder escribir*⁵⁷⁸; esta experiencia sería una exigencia que cierra la curva sobre el punto de partida, hacia el que se va y en el que el autor desaparece, se borra.

Con el arquetipo de la *marcha al centro del origen* pasamos, como en la teoría de categorías, de lo estructural a lo “libre” de estructura. El carácter arquetípico de este *centro* se detecta por sus propiedades lógicas: eminentemente contradictorio, signo general que se extiende a lo real. Indeterminado, vago, fronterizo.

La *marcha al centro oculto* está incorporada en la danza de las letras: *celeste, sembraron, Sefarad. Nostalgia, nominación*. Y su indeterminación en la música de los confines de las palabras: *imposible, indescifrable, incendiadas*.

En el arquetipo abstracto del *centro* encontramos el mismo ambiente genérico de traslados transversales de propiedades universales que se da en la teoría matemática de categorías, por la que es posible que el arquetipo como “objeto libre” y descarnado se refleje en cualquier categoría abstracta del *continuo* de la escritura poética. Evidentemente el arquetipo de la *marcha al centro del origen*, posee las mismas relaciones abstractas que los arquetipos del *nunca, nada y nadie* que traducen la *ausencia y la desaparición*.

⁵⁷⁸ Kafka citado en *Ibíd.*, p. 85.

De tal modo el arquetipo de la *marcha al centro del origen* es reflejable en el arquetipo de la *nada*, sonda abisal del *adónde*. *Recursivamente*, la *nada* arrastra al lenguaje para hallar en él el lugar de su pura aparición, en su esfuerzo por traspasar lo indecible, por atravesar con riesgo extremo el círculo de fuego, la intensidad de la nada sigue una vía de gradaciones a la búsqueda de lo absoluto.

Asimismo, la *marcha al centro del origen* es reflejable en el arquetipo del *nunca*: *Sembraron lentamente/un jardín de granados / alrededor de lo indecible*.

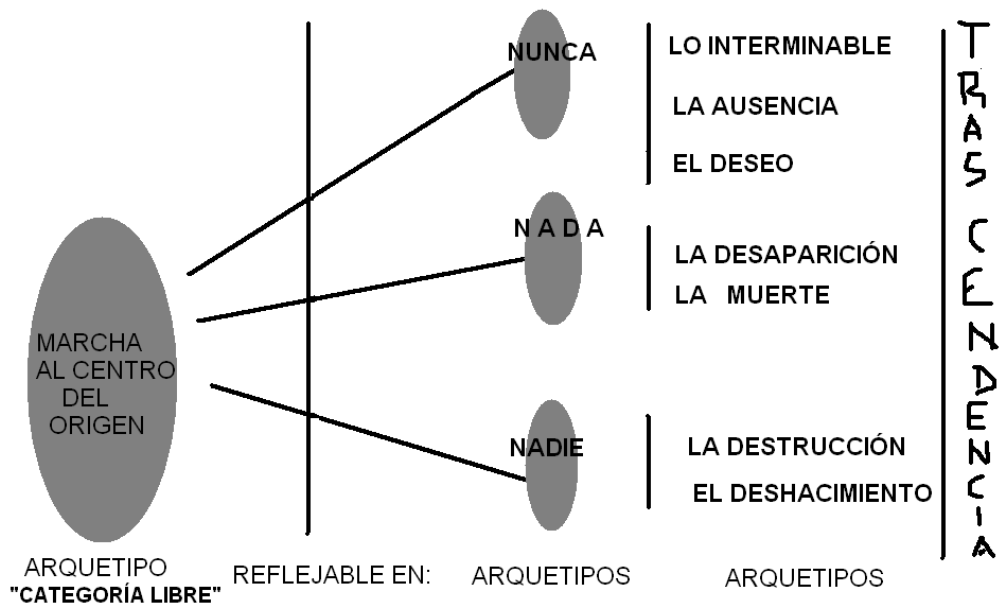
Este *continuo* sintético e intenso del *nunca* lo encontramos también en la “Canción del jinete” de Federico García Lorca, que dice: *Córdoba. / Lejana y sola.//Jaca negra, luna grande,/ y aceitunas en mi alforja./ Aunque sepa los caminos /nunca llegaré a Córdoba.// Por el llano, por el viento, /jaca negra, luna roja./La muerte me está mirando/desde las torres de Córdoba.// ¡Ay qué camino tan largo! / ¡Ay mi jaca valerosa!/¡Ay que la muerte me espera / antes de llegar a Córdoba!// Córdoba./ Lejana y sola.⁵⁷⁹*

El arquetipo del *nunca*, asociado *recursivamente* con la diada temprano - tardío, aparece en otra composición del mismo poeta titulada

⁵⁷⁹ García Lorca, Federico citado en Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*, Tusquets, Barcelona, 1994, pp. 106-107.

“camino”, que pertenece al *Poema del cante jondo*. Allí leemos: *Cien jinetes enlutados, / ¿dónde irán, / por el cielo yacente /del naranjal?//Ni a Córdoba ni a Sevilla /llegarán./Ni a Granada, la que suspira/por el mar. [...]*⁵⁸⁰.

Estamos ante un laberinto arquetípico de la muerte, lo inalcanzable y lo desconocido que es *invariable* en la experiencia de la escritura poética y que podemos diagramar siguiendo, metafóricamente, el sentido de la teoría matemática de categorías así:



El arquetipo de la *marcha al centro del origen* es reflejable, como *categoría libre*, en los arquetipos de *nunca*, *nada* y *nadie*.

ARQUETIPOS REFLEJABLES.

⁵⁸⁰ *Ibíd.*, pp. 109-110.

Podemos observar cómo se van filtrando lo *trascendente* en los arquetipos o “categorías libres”. El *nunca* como arquetipo *del cuándo sin tiempo*, la *nada* como arquetipo *del adónde sin lugar* y el *nadie* como arquetipo *del quién de la sombra*.

Nunca, nada y nadie se generan como arquetipos reflejables, *expectrovertidos*, en donde se conjugan los *límites* del incesante *extravío* y de la palabra *espectral*:

*Arrastraba su cuerpo
como ciego fantasma
de su nunca mañana.*

....⁵⁸¹

Arquetipo del *nunca* que se refleja en el arquetipo de la *nada*, *extensión del vacío*, *dispersión*, *expectroversión*:

....

*La noche.
Me represento al fin tu noche
y su extensión, la noche, tu salida
al absoluto vértigo,
la nada⁵⁸².*

⁵⁸¹ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 272.

⁵⁸² *Ibíd.*

Los arquetipos de lo poético aparecen como *límites universales* que engloban diversos símbolos (noche, desierto, abismo, etc). Los tiempos y espacios son invertidos y desbordados en infinitas vecindades de correlación.

La teoría de categorías ha encontrado, por otros caminos, esos arquetipos que permiten ordenar sintéticamente la aparente multiformidad de la matemática contemporánea. Los teoremas de representación de Freyd apuntan, entre otros, a los siguientes aspectos - que, quizás podamos asociar en cierto modo a rasgos similares en la poética de Valente y seguramente a lo hecho por Mallarmé-: *representabilidad*: la obra se ve como un tejido relacional, con inmersiones y demarcaciones sígnicas; *universalismo*: la obra se basa en esquemas abstractos (generales), antes de ser contextualizada (concretizada); *constructivismo*: la obra requiere de un montaje a la vista para que el lector detecte y complete su construcción⁵⁸³.

Finalizamos aquí la introducción sobre la *teoría matemática de categorías* para abrir con ella un diálogo retrospectivo desde el sistema peirceano, especialmente en lo que concierne a su concepto de *continuo*.

⁵⁸³ Para profundizar sobre estos aspectos de la Teoría Matemática de Categorías y el impacto extraordinario de ésta sobre las matemáticas contemporáneas Vid. Zalamea, Fernando, *Signos Triádicos*, op. cit., pp. 180- 190; *Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo*, op. cit., pp. 8-9.

CAPÍTULO TERCERO.

*LÍMITES, TRANSICIONES, REDES Y
PÉNDULOS.*



PRELUDIO. EL *CONTINUO* PEIRCEANO. EL DESLINDE DE LA TRANSPARENCIA.

...mientras te vas haciendo/ de sola transparencia,
/de sola luz, de tu sola materia, ...
J. Á. Valente.

El continuo es uno de los conceptos más complejos que ha tenido que ir explorando la humanidad, en cuanto tal y en su confrontación cósmica. Los grandes pensadores han abordado su problemática desde distintas orbitas. Matemáticos, desde Arquímedes hasta Lawvere, pasando por Leibniz, Euler, Cantor, Peirce, Brouwer o Gödel, han reflexionado acerca de diversos modos sobre el *continuo*.

La originalidad de Peirce está en que presenta una propuesta para captar la riqueza del continuo en cuanto concepto *general* (posible, indeterminado). “General” porque en él cabe todo lo potencial, -superando lo determinado -, y se regularizan ciertos modos de conexión entre las partes y el todo – superando y “fundiendo” las distinciones individuales, según piensa F. Zalamea:

El carácter genérico del continuo peirceano (*Terceridad*) queda estrechamente ligado con la superación de lo determinado y lo actual (*Segundidad*), superación en la que son fundamentales los elementos de indeterminación y azar (*Primeridad*) que liberan y descarnan a lo

existente de sus rasgos particulares para poder acceder a la generalidad de lo posible⁵⁸⁴.

La lógica de relativos – que anticipa en cierto modo la filosofía de la *teoría matemática de categorías* -, será el filtro natural que permitirá “descarnar y liberar lo activo-reactivo y fundirlo en una continuidad general más alta”⁵⁸⁵. Estamos en el ámbito de una *relacionalidad genérica* que permite precisar el modo de conexión global del continuo con sus partes por medio de una “lógica de la vaguedad”⁵⁸⁶ que específica y controla la adjunción genérica entre indeterminación y determinación y una “lógica de vecindades” que, según F. Zalamea, “abre perspectivas para construir una lógica propia del continuo no clásica y no puntual”⁵⁸⁷.

Esta “lógica de vecindades” responde a la creencia *transitiva y transformista* en la continuidad de la experiencia de Peirce. En la “lógica de vecindades” del continuo se advierte la influencia de la química sobre su pensamiento, infiere Deladalle:

Los elementos constitutivos del contínuum, por discretos que sean, no son atómicos [...] sino que tienen *valencias* que les permiten

⁵⁸⁴ Zalamea, Fernando, *El Continuo Peirceano. Aspectos globales y locales de genericidad, reflexividad y modalidad. Una visión del continuo y la arquitectónica pragmática peirceana desde la lógica matemática del siglo XX*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2001, p. 56.

⁵⁸⁵ *Ibíd.*

⁵⁸⁶ “Lógica de la vaguedad” y “lógica de vecindades” son conceptos acuñados por F. Zalamea para explicar la riqueza de la reflectividad del continuo en los fenómenos concretos. *Vid. Ibíd., p. 15.*

⁵⁸⁷ *Ibíd.*

asociarse a los demás elementos y constituir y reconstituir indefinidamente el continuo espacial, temporal y mentalmente.⁵⁸⁸

No se puede saber cuántas *valencias* puede tener un elemento porque “lo infinitesimal es inconcebible fuera de toda concepción”⁵⁸⁹. Estamos ante un paisaje muy familiar para la palabra poética.

El continuo tendría que entenderse *sintéticamente*; un todo general que *no* puede ser reconstruido analíticamente como una *summa* interna de puntos, según sucede en el modelo cantoriano. El *concepto* de continuo abarca una pluralidad muy amplia que no puede reducirse al objeto cantoriano, pues su carácter sintético involucra una universalidad más extensa y distribuida que lo analítico.

Los conceptos en matemáticas son proteicos y no se aplican a un solo aspecto de la realidad; no se reducen a un solo modelo. Y el concepto de continuo no tiene por qué “objetivarse” en un solo contexto de formalización porque yace dentro de *cualquier otro* concepto general.

El continuo peirceano no puede ser plenamente acotado por una colección determinada, pues como concepto descarnadamente “libre” pertenece al ámbito de todo lo general y lo posible. Peirce insiste en la *intensionalidad* del continuo como concepto general – y no como objeto – y con esto logra una importante *asimetrización* que consiste en que intensión y extensión *no* tienen por qué ser equivalentes lógicamente. Este carácter *intenso* del continuo nos lleva a pensar que algo similar

⁵⁸⁸ Deladalle, Gérard, *Leer a Peirce hoy*, Gedisa, Barcelona, 1996, pp. 83-84.

⁵⁸⁹ *Ibíd.*, p. 84.

ocurre con la isotopía de la duración o suspensión poética, según lo veremos más adelante.

La genericidad, como ya hemos dicho, incorpora lo libre, lo alejado de ataduras particularizantes y existenciales; se relaciona con lo "real general", lo "supermultitudinario", es decir, que su tamaño no puede ser acotado por ningún tamaño actualmente determinado. Esto implica que la recta real cantoriana sólo constituye un primer embrión de continuidad. Fernando Zalamea contrasta estos dos pensamientos:

[...] mientras Cantor y, sistemáticamente, muchos de sus sucesores a lo largo del siglo XX, tratan de *delimitar* el continuo. Peirce intenta *ilimitarlo*: aproximarse a un continuo supermultitudinario, no acotable en tamaño, verdaderamente genérico en el transfinito, nunca totalmente actualizable. Finalmente las matemáticas contemporáneas darán la razón a Peirce.⁵⁹⁰

El continuo peirceano se caracteriza por su *genericidad*, *reflexividad* y *modalidad*. La *reflexividad* asegura que los modos de conexión del todo se reflejan en cualquiera de sus partes y fuerza inmediatamente la "inextensibilidad" del continuo⁵⁹¹, su imposibilidad de reconstruirse puntual y analíticamente; la *modalidad* interpreta al continuo como ámbito extenso e inagotable de todas las posibilidades; así lo presenta también F. Zalamea, " como lugar plástico de tránsito y de fusión, donde los puntos se leen como quiebre: discontinuidades en el

⁵⁹⁰ *Ibíd.*, p. 59.

⁵⁹¹ *Vid. Ibíd.* p. 15.

ámbito de la existencia actual, contrapuesto al ámbito más amplio de las 'posibilidades reales' propio del continuo"⁵⁹².

Cabe en este capítulo una hipótesis que aproxime la naturaleza del continuo a la continuidad observable en la generación de las obras literarias, ya que el continuo (tal como lo piensa Peirce) no sólo soporta los traslados; más a fondo, induce a que se realicen, pegando y desplegando sistemáticamente la unidad y, en el ámbito literario, nos dice R. Musil que la buena literatura se hace ver en:

[...] la peculiar situación de que lo general, la continuidad y la aportación personal del individuo no se pueden separar, con lo cual, ni la continuidad crece en algo más que en extensión ni lo personal gana una posición firme, y el conjunto consiste en variaciones que se van yuxtaponiendo sin ningún objetivo⁵⁹³.

Una rápida visión transversal de diversos desarrollos técnicos en la matemática del siglo XX sirve para encontrar modelos parciales del continuo peirceano: el "vacío" continuo de Veronese, el continuo "primordial" de Brouwer⁵⁹⁴, el continuo "arquetípico" de Thom, el programa "alegórico" de Freyd.⁵⁹⁵ Citamos aquí solamente las afirmaciones de René Thom que nos parecen más pertinentes para nuestra Tesis de una teoría de los bordes y el continuo. Thom crítica el "mito" de la aritmetización del

⁵⁹² *Ibíd.*, p. 15.

⁵⁹³ Musil, Robert, *Ensayos y conferencias*, Visor, Madrid, 1992, pp. 223 – 224.

⁵⁹⁴ En una primera etapa Brouwer, nos dice F. Zalamea, "parte de un continuo totalmente general sobre el que se inserta la "intuición primordial" de las matemáticas, la posibilidad "auto-conciente" de la mente humana de marcar al continuo y a su vez observar la marca". Zalamea, Fernando, *El Continuo Peirceano*, *op. cit.*, p. 79.

⁵⁹⁵ Para investigar sobre cada uno de estos modelos *vid.* capítulo 3 de *Ibíd.*

continuo. Este argumento coincide con la imposibilidad peirceana de captar el continuo mediante el "número", anota Thom: "querría enfrentarme a un mito profundamente anclado en la matemática, a saber que el continuo se engendra (o se define) a partir de la generatividad de la aritmética, aquella de la sucesión de los enteros naturales..."⁵⁹⁶. Este matemático propone para el continuo una "homogeneidad cualitativa perfecta"⁵⁹⁷ que corresponde a la "homogeneidad o generalidad" peirceana. Intenta recuperar la noción general de "lugar" como base para una "definición rigurosa" del continuo que corresponde, en cita de F. Zalamea, "al intento peirceano de construir una lógica de vecindades connatural con el desliz genérico del fluido en una gota de tinta"⁵⁹⁸. Para Thom, la noción de lugar puede "ayudar tal vez a acceder a una definición rigurosa, puesto que los lugares podrían servir de base de abiertos a una topología: una sucesión decreciente de abiertos encajados podría converger hacia ese elemento minimal que es el punto"⁵⁹⁹. Además la idea fundamental de un "continuo arquetípico" que no debe poseer ninguna estructura adicional concierne al postulado peirceano de que el continuo ha de ser un General "libre", puramente relacional. "Nuestro continuo arquetípico", escribe R. Thom, "no posee por sí mismo ninguna estructura (métrica o simplemente diferenciable): la única propiedad postulada es esa homogeneidad cualitativa"⁶⁰⁰.

⁵⁹⁶ René Thom citado en *Ibíd.*, p. 80.

⁵⁹⁷ René Thom citado en *Ibíd.*

⁵⁹⁸ *Vid. Ibíd.* p. 81.

⁵⁹⁹ R. Thom citado en *Ibíd.*, p. 80.

⁶⁰⁰ R. Thom citado en *Ibíd.*

Explica el paso natural de lo continuo a lo contigüo con *una teoría genérica de los bordes*, la cual es de gran importancia para la presente Tesis, pues trata de la intrusión de cortes (quiebres, discontinuidades) en el continuo, y su *desdoblamiento en bordes*. Escribe R. Thom:

Un segmento de recta no está compuesto de puntos; está solamente compuesto de subsegmentos. El punto solo, el punto aislado sólo existe 'en potencia'; aspira al acto desdoblándose en dos puntos: O_1 y O_2 ; O_1 se adhiere a la izquierda y O_2 a la derecha; como esos dos puntos son pues *distintos*, aunque están juntos, los dos semisegmentos así limitados llegan entonces a la existencia plena, a ser en acto⁶⁰¹.

Esta visión que sólo concede existencia a los fenómenos limitados, de dimensión máxima, nos puede sorprender, según afirma este autor. Sin embargo se trata de una visión que recoge una vieja idea de Poincaré: "definir la dimensión por la propiedad de una superficie, desconectar el espacio tridimensional mediante un corte [...] reemplazar un punto por un pequeño oscilador que lo desdobra".⁶⁰²

Esta teoría del pequeño oscilador es fundamental asimismo para nuestra Tesis pues nos permite entender la lógica de los *bordes* sobre los poemas y comprender un poco el vaivén analítico y sintético de la estructura *expectrovertida* de los *límites* que diferencia la fibra de los sonidos, dispersa la figura de las letras y palabras, dejando intervenir el fondo de lo blanco o del silencio, para luego reunificarlos en un único

⁶⁰¹ Thom, René. *Esbozo de una semiofísica. Física aristotélica y teoría de las catástrofes*. Gedisa editorial, Barcelona, 1990, p. 15.

⁶⁰² Agrega Thom que esta idea podría ser una visión útil del mundo cuántico, *Ibíd.*, p. 15.

ritmo, en la simultaneidad de una imagen. Observemos en unos versos el hipotético oscilador en los bordes de un continuo:

*Del lado de la sombra, planos
de luz abierta contra
los recintos oscuros,
borde,
arrasada frontera,
alzados, ciegos, combatientes reinos⁶⁰³.*

Aparece en estos versos la isotopía del *borde* relacionada con la visión de la *arrasada frontera* y la oscilación de lo abierto y lo ciego sobre el continuo de la *luz*, que en su sombra desdobra los bordes oscuros de las palabras con los plurales: *los recintos oscuros, alzados, ciegos, combatientes reinos*.

El poema captura la compositividad de los estados intermedios de la luz y la *expectroversión* de sus sonidos, que nos recuerda lo escrito por Peirce acerca de la fluidez del continuo:

Decir que un estado está *entre* dos estados significa que afecta a uno y está afectado por el otro. En este sentido, entre dos estados cualesquiera se da una serie innumerable de estados que se afectan los unos a los otros.⁶⁰⁴

⁶⁰³ Valente, José Ángel, "(Sobre un cuadro de Luis Fernández)". *Obra poética 2, op. cit.*, p. 216.

⁶⁰⁴ Tenemos una gradación de los afectos, apunta Peirce, "si un estado se encuentra entre un estado dado, y cualquier otro estado, el cual puede alcanzarse insertando estados entre este estado y un tercer estado cualquiera, no afectando ni siendo afectados inmediatamente estos estados insertados

Después de la introducción que acabamos de hacer sobre el *continuo* peirceano pasamos ahora a observar los tipos de continuos que encontramos en la obra de Valente. Leamos:

*HABLA EL AIRE SOLO,
sin árboles, tendido en la anegada
latitud de la tierra.*

*Suspendido del canto,
en el centro o en el eje
celeste de la tarde,
el pájaro.*

*El color era el gris, la retirada
del mar hacia sus bocas más oscuras.*

*El canto.
En el vacío
y la inmovilidad,
un hilo sostenía
el pulmón impalpable.*

Vértice

por ninguno de ambos, entonces, el segundo estado mencionado afecta inmediatamente, o está afectado por el primero, en el sentido en que en el uno está *ipso facto* presente el otro en un grado reducido”. Peirce, Charles Sanders, *El hombre, un signo. (El pragmatismo de Peirce)*, Crítica, Barcelona, 1988, p. 265.

*de la luz, el pájaro,
su vuelo detenido, signo de qué,
en la raíz o en la consumación
del vuelo.*

*Y esa imagen ahora
abriendo perdurable
hacia dentro de ti
nuestra sola memoria.⁶⁰⁵*

Observemos las propiedades abstractas de los semas de sus lexías, siguiendo algunas de las hasta aquí consideradas:

SEMA LEXÍA	INDETERMI- NACIÓN	GENERI- CIDAD	INIFI- NITUD.	SÍNTESIS	INTEN- SIDAD	INFINIT SIMAL
AIRE	+	+	+	+	+	+
TENDIDO	+	+	+	+/-	+	+
ANEGADA	+	+	+	+	+	+
TIERRA	+	+	+	+	+	+
CANTO	+	+	+	+	+	+
VÉRTICE	+/-	+	+	+	+	+
CELESTE	+	+	+	+	+	+
PÁJARO	+	+	+	+	+	+
GRIS	+	+	+	+	+	+
MAR	+	+	+	+	+	+
MEMORIA	+	+	+	+	+	+

El poema comienza con un verso de la máxima indeterminación y genericidad: *HABLA EL AIRE SOLO*. Este continuo sintético e intenso

⁶⁰⁵ Valente, José Ángel, “(Maguelone)”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 206.

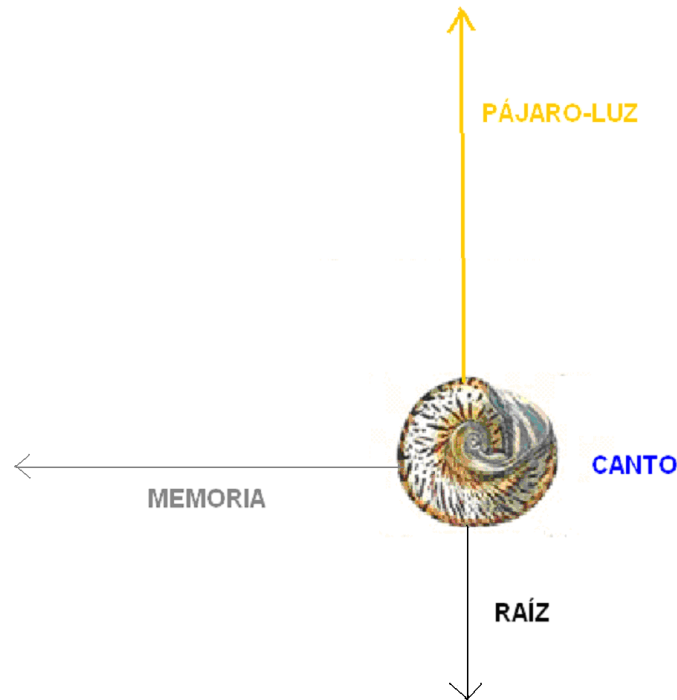
lo podemos comparar, metafóricamente, con el modelo de continuo de la *teoría matemática de categorías*. Esta teoría, según vimos en el capítulo dedicado a ella, está construida como ambiente genérico para el estudio transversal de traslados de información entre diferentes estructuras matemáticas, permitiendo una contrastación sintética de diversas "propiedades universales" y donde los objetos de estudio se definen con la mayor frecuencia *intensionalmente*⁶⁰⁶. En nuestro poema podemos vislumbrar, metafóricamente, el "modo categórico", la *intensionalidad* del continuo con la *flecha universal* del "AIRE": *tendido en la anegada/latitud de la tierra*. Con la *flecha universal* de *el pájaro*: *Suspendido del canto, /en el centro o en el eje/ celeste de la tarde*; con las *flechas universales* del canto: *El color era el gris, la retirada/del mar hacia sus bocas más oscuras. // En el vacío/y la inmovilidad,/un hilo sostenía/el pulmón impalpable*; o con la *flecha universal* de la memoria: *Y esa imagen ahora /abriendo perdurable /hacia dentro de ti/nuestra sola memoria*.

La atmósfera desértica y *desencarnada* del poema nos acerca al ambiente de los "objetos" libres y *desencarnados* de la *teoría matemática de categorías*. Estas propiedades nos permiten contemplar el esqueleto conceptual del texto que corresponde al *vaivén inmóvil* del lenguaje y a un continuo *sintético*, como en la *teoría de categorías*, según leemos en el

⁶⁰⁶ Vid. Zalamea, Fernando, *El Continuo Peirceano*, op. cit., p. 87.

verso: *Vértice /de la luz, el pájaro,/su vuelo detenido, signo de qué,/en la raíz o en la consumación /del vuelo.*

Este continuo lo podemos diagramar así:



Los *límites* del pájaro-luz y de la memoria-raíz pueden ser vistos como “flechas universales” -en el sentido de la teoría matemática de categorías- del *continuo sintético del canto*.

“FLECHAS UNIVERSALES” DEL CONTINUO SINTÉTICO DEL CANTO.

Se puede abducir que la *teoría matemática de categorías* se convierte en el ambiente de la matemática contemporánea más acorde con todo el pensamiento peirceano, y donde, tal vez, según F. Zalamea, “puede encontrarse un mayor número de herramientas y modelos para

aproximar tanto su arquitectónica pragmática, en general, como su continuo matemático, en particular”.⁶⁰⁷

Ahora bien, en el ámbito de lo poético es posible escuchar un eco infinito en los umbrales vacíos de las palabras, un rumor universal, un fondo inefable, una continua tensión trascendental y, entonces, los conceptos universales de las abstracciones de la *teoría matemática de categorías* y del *continuo* peirceano, nos permiten formular, metafóricamente, el *continuo de lo poético I*, de una palabra que se mantiene fuera de las circunstancias, fuera del tiempo y del espacio, intemporal e inextendida, así:

*CONTINUO POÉTICO I = (infinito, indeterminado,
intenso, inextenso, irreductible, incontenible, inmemorable,
intemporal, invisible, ilocalizable, inconmensurable, informe,
incandescente, inmóvil, inefable).*

Continuando con nuestro poema, se pueden ver en él planteadas preguntas desde ese fondo continuo, como, preguntando, ¿debajo de qué hipotéticos mares se ordenan los infinitos de la poesía?.

En este poema sentimos los umbrales del silencio ordenados infinitesimalmente en un continuo que deja el espacio más vacío que nunca, sin parar de sonar: *El color era el gris, la retirada /del mar hacia sus bocas más oscuras.*

⁶⁰⁷ *Ibíd.*, p. 87.

Cada palabra se hace interminable: *aire, mar, canto, pájaro, luz, tierra*. Anegadas las lindes, continúa el légamo.

La topología de estos *límites* es explorada al llevar toda relación primero a sus extremos y luego más allá de su contraposición: sondear aún después en la lógica, si así podemos denominarla, de lo “incomensurable”: *Vértice/ de la luz, el pájaro,/su vuelo detenido, signo de qué, /en la raíz o en la consumación /del vuelo*.

Esta imagen de la “*unificación de la materia*”⁶⁰⁸ abre en nosotros una duración perdurable, lo que Peirce llama el continuo de la sensación, infinitesimal e ilimitado. Para Peirce, la primera característica de una idea general que surge es la de que “es una sensación viviente”:

Lo que está presente de modo inmediato es un continuo de esta sensación, infinitesimal en duración, pero, con todo, abarcando innumerables partes, y, por tanto, aunque infinitesimal, enteramente ilimitada. Y en su ausencia de limitabilidad se siente directamente una vaga posibilidad de que hay algo más presente.⁶⁰⁹

Hay algo más presente, como en el poema, hay algo inmemorial, fuera del tiempo. La estructura de los *límites* es *infinivertida: infinitesimal e ilimitada*. Los *límites* son inducidos a trasladarse por los efectos de un *continuo* de luz, rumor, silencio y vacío.

Los *límites* de este proceso de *unificación de la materia* afirman la infinitud de las relaciones, la generalidad, lo indeterminado, y pueden ser

⁶⁰⁸ Para investigar sobre las meditaciones de Valente acerca de la unificación de la materia o del proceso de unificación con la materia misma *vid.* Valente, José Ángel, “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”, *Obra poética 2, op.cit.*, pp. 42-43.

⁶⁰⁹ Peirce, Charles Sanders, *El hombre, un signo, op. cit.*, p. 268.

contemplados, hasta cierto punto⁶¹⁰, desde el concepto de *continuo* propuesto por Peirce como ámbito de posibilidades puras, del cual, a su vez, como decíamos antes, encontramos modelos parciales en la lógica contemporánea⁶¹¹.

El continuo peirceano se estructura en los contornos de lo inconmensurable, no es métrico ni participa del tercio excluso, no está formado por puntos sino por “*vecindades o infinitésimos*”⁶¹²; este extraño lugar se precisa así:

[...] los números inconmensurables suponen un lugar infinitésimo de decimales. La palabra infinitesimal es simplemente la forma latina de infinitésimo, es decir, es un ordinal formado de *infinitum*, como centesimal lo es de centum. Por lo tanto, la continuidad supone cantidades infinitesimales⁶¹³.

Peirce define los inconmensurables como “conjuntos innumerables” que no se expresan con exactitud y por tanto no “pueden alinearse en una serie lineal”: “el conjunto de todos los números a los que son susceptibles

⁶¹⁰ Pero sólo hasta cierto punto de comprensión, pues luego lo intendido (aquello hacia lo cual se tiende) supera y sobrepasa sus asentamientos explicativos.

⁶¹¹ Diversos aspectos parciales del continuo peirceano han sido, por otros caminos, reencontrados y modelados a lo largo de la notable evolución de la lógica matemática el siglo XX, nos explica F. Zalamea: “El concepto sintético del continuo, complementariamente al objeto analítico cantoriano, ha sido abordado en teorías alternativas de conjuntos, en teoría matemática de categorías, en la teoría de modelos en haces, y ha obtenido, en cada uno de esos contextos de formalización, muy precisas acotaciones que han enriquecido extraordinariamente el detalle de sus modelizaciones locales. Dentro de este panorama, [...] el concepto general del continuo peirceano sirve para unificar muchos resultados dispersos, a la vez que plantea preguntas abiertas de considerable interés y profundidad para la matemática contemporánea, preguntas que combinan en verdaderos programas de trabajo alternativo alrededor del continuo”. Zalamea, Fernando, *El Continuo Peirceano, op. cit.*, pp. 13-14.

⁶¹² Peirce, Charles S., *Obra Lógico Semiótica, op. cit.*, p. 329.

⁶¹³ Advierte Peirce que “No hay nada contradictorio en la idea de tales cantidades. Al sumarlas y multiplicarlas no tiene que deshacerse la continuidad, y, consecuentemente, son exactamente igual que otras cantidades cualesquiera, excepto que no se aplica a las mismas ni el silogismo de la cantidad traspuesta, ni la inferencia de Fermat”. Peirce, Charles Sanders, *El hombre, un signo, op. cit.*, p. 263.

de aproximación series interminables de decimales”⁶¹⁴. Esta peculiaridad establece un lazo de unión entre la matemática moderna y la antigua, pues los griegos habían demostrado que, “si partimos de una línea de longitud arbitraria, hay otras líneas cuyas longitudes no están respecto de la primera en la razón de un entero a otro, cualesquiera que sean los enteros que escojamos para construir esa razón”⁶¹⁵.

Tomando ese hecho como base, los griegos trazaron una división tajante entre "números" y "magnitudes", o "cantidades", o medidas de longitudes. La distinción fue progresivamente abandonada pero volvió a renacer en tiempos modernos como lógicamente válida.

Al reemplazar las cantidades por las magnitudes podemos considerar una geometría fundada únicamente en la intuición del continuo sin apelar a la generatividad intrínseca del número; una topología que sólo consideraría al punto como “potencia”, como un mínimo oscilador que se desdobra y sus vecindades como *germenes de posibilidades*, según denominación dada una vez más por F. Zalamea, “En el continuo peirceano, las vecindades son los entornos de lo posible, donde se acumula una supermultitud de “puntos” potenciales”⁶¹⁶.

⁶¹⁴ Ha sido reconocido, desde los tiempos de Euclides, nos dice Peirce, “que ciertos números son irracionales, o incommensurables, y no son expresables con exactitud por ninguna serie finita de decimales, ni por un decimal cíclico”. *Ibid.*, p. 259.

⁶¹⁵ Jourdain, Philip E., “La naturaleza de la Matemáticas” en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas, op. cit.*, v. 1, p. 355.

⁶¹⁶ Será de gran importancia, entonces, continúa diciendo F. Zalamea, “construir una “cirugía” local en la geometría de esos ámbitos de lo posible [...] y con las cuales puedan pegarse y desplegarse sistemáticamente gérmenes de posibilidades. Esa cirugía de lo posible –aún toda por desarrollarse, pero implícita en los planteamientos de Peirce- debe poder correlacionarse naturalmente con las técnicas de cobordismo inventadas por Thom (un “cobordismo genérico” podría ser parte del fundamento genérico de la *Terceridad*) y con su invocación de un continuo

Los “puntos” serían vistos en su *conexión de continuidad*, como lo pensó Peirce en la lógica de las vecindades, donde los *límites* son abiertos, potenciales e infinitesimales⁶¹⁷.

Esta apertura de los *límites* la encontramos en toda la poesía de Valente, la cual fluye en la indeterminación y ésta siguiendo, pudiéramos decir, a Peirce. Nos permite acceder a la generalidad que está correlacionada con la continuidad:

CIMA del canto.

El ruiseñor y tú

Ya sois lo mismo

Se produce el *deslinde de la transparencia: CIMA / canto / ruiseñor / tú*. Se ha desplegado la música de lo lejano sobre un continuo sintético y reflexivo, donde el poeta alcanza lo que llama Peirce la clase más alta de *síntesis*⁶¹⁸ al crear como el geómetra un diagrama que sintetiza y muestra “relaciones entre los elementos que anteriormente no parecían tener una conexión necesaria”⁶¹⁹. En la poesía de Valente podemos ver siempre esa síntesis de los trazos diagramáticos de las relaciones:

“arquetípico” – un “topos” cualitativamente homogéneo- similar en muchos aspectos al continuo peirceano”. Zalamea, Fernando, *El Continuo Peirceano*, *op. cit.*, p. 75.

⁶¹⁷ Por infinitésimo se entiende algo distinguible de cero, que no obstante es sumamente pequeño. Tan minúsculo, en realidad, que no puede obtenerse ningún múltiplo de un tamaño finito. *Vid* Westren T. Herbert, “Los grandes matemáticos” en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas*, *op. cit.* v.1. p. 79.

⁶¹⁸ *Vid*. Peirce, Charles S., *Obra Lógico Semiótica*, *op. cit.*, p. 180.

⁶¹⁹ *Ibíd.*

*LOS caballos, los oros, la redonda
plenitud de las cúpulas,
los arcos, la andadura
vertical de las líneas que levanta
la luz nacida de la piedra.*

Entraña.

Forma.

Ha caído la noche.

Todo

parece ahora disolverse en su propio interior.

.....⁶²⁰

En este poema pasamos de la velocidad luminosa de lo convexo: *caballos, los oros, la redonda /plenitud de las cúpulas*, a la lentitud oscura de lo cóncavo: *Ha caído la noche*. Y en tal tránsito los bordes de las palabras oscilan, su música se desdobra visible e invisiblemente: *los arcos, la andadura /vertical de las líneas que levanta /la luz nacida de la piedra. *Entraña*. Seguimos una flecha universal (*vertical – piedra-entraña- noche – disolución*) que nos lleva (como en otro poema de lindes desdoblados) al borde de *tanta y tanta noche*⁶²¹.*

⁶²⁰ Valente, José Ángel, "(Piazza S. Marco, 1996)", *Fragments de un libro futuro*, op. cit., p. 64.

⁶²¹ *Ibid.*, "(Vacío)", p. 85.

¿Qué caracteriza a este tipo de relaciones con lo desconocido?

Diríamos que, hasta cierto punto - en uno de sus grados evaluables, no en la singularidad de fondo-, la caracteriza la desnudez de la generalidad y la amplitud de sus posibilidades. La generalidad de las relaciones ensambla el continuo como lugar sintético de enlaces. Éste se prefigura en la *lógica de los relativos*, sobre la que marca Peirce su virtualidad:

La gran diferencia entre la lógica de los relativos y la lógica ordinaria consiste en que la primera examina la forma de la relación en toda su generalidad y en sus diferentes especies posibles, mientras que la última está ligada con el tema de la única y especial relación de similitud.⁶²²

El aporte de la “lógica de relativos” filtra con su extraordinaria genericidad el continuo peirceano⁶²³ como lugar de *tránsito* de las modalidades, como campo genérico de las posibilidades puras. Descubre un continuo sintético, plástico y modal, irreductible al modelo de Cántor, sólo comparable al concepto de Vía en el Taoísmo.

La Vía es absolutamente vaga, indistinta, profundamente abismal y, en su movimiento la multiplicidad de las cosas retorna al uno prefenoménico. Estas propiedades, a su vez, son compartidas por Valente, como se puede leer en sus ideas claves sobre la unidad de las artes, de lo amorfo, lo indeterminado, y el “retorno”.

⁶²² Peirce, Charles S., *Obra Lógico Semiótica*, op. cit., p. 316.

⁶²³ El continuo peirceano es un concepto general, fundado en la lógica de relaciones; de este modo lo precisa Peirce: "la continuidad no es otra cosa que esa modificación de la generalidad que es propia de la lógica de las relaciones, y la generalidad es la esencia misma de la racionalidad". Peirce, citado en Deladalle, Gérard, *Leer a Peirce hoy*, op. cit., p. 50.

La Vía responde infinita y libremente a las situaciones perpetuamente cambiantes del mundo fenoménico de modo similar a la dinámica del continuo peirceano.

El continuo peirceano es un concepto *general* (posible, indeterminado) que no se reduce a una formalización en un solo contexto para objetivarlo, como sucede con el “objeto analítico cantoriano”⁶²⁴, el cual se suele equiparar al concepto de continuo, sin distinguir un objeto matemático de un concepto matemático⁶²⁵ y por tanto sin considerar la pluralidad mucho mayor de lo conceptual frente a lo objetual.

La recta cantoriana por fuera del sistema en que ha sido reconstruida no capta la riqueza genérica y modal del concepto de continuo que posee una genericidad absoluta y está caracterizado por la *inextensibilidad*.

La *inextensibilidad* e *intensibilidad* del continuo peirceano nos ayuda a comprender en la poesía de Valente las isotopías del *no-lugar* y de la *suspensión*:

*PEÑDULO, cero irreal o número del tiempo,
del antes y el después.
Del antes
de qué, de quién, de cuándo, y del después
de qué palabra que nunca antepusimos.*

⁶²⁴ El objeto analítico cantoriano, nos dice F. Zalamea, “solo modela uno de los aspectos fundamentales del continuo. La recta real cantoriana (\mathbf{R}) es construida para resolver problemas muy precisos”. *Ibid.*, p. 48.

⁶²⁵ Para estudiar las consecuencias de esta identificación reduccionista *vid. Ibid.*, pp. 47-50.

Péndulo inmóvil.

Cero.

*Tantos después envuelve ya el pasado
y tantos antes no nacidos nunca.*⁶²⁶

El lugar donde no se es ni se está, el no-lugar como oscilación del límite, que va negándose para afirmarse: “*Tantos después envuelve ya el pasado / y tantos antes no nacidos nunca*”. Con esto Valente explora uno de los problemas topológicos más difíciles que existen: la “génesis de los umbrales”⁶²⁷. Podemos conjeturar en esta tesis que sobre el continuo de la escritura poética (en cuanto marcha al origen), los arquetipos de *nada*, *nunca* y *nadie* abren intersticios que operan en la génesis de los umbrales hacia lo trascendente. Leamos:

ESTE sueño, que acabo de soñar y en cuyo tenue borde te hiciste
no visible, limita con la nada.⁶²⁸

La génesis de los umbrales implica una torsión del sí mismo. El continuo fluye y descubrimos la propiedad de la *reflexividad*: las partes del

⁶²⁶Valente, José Ángel, “(Variación sobre un tema barroco)”, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 51.

⁶²⁷ Uno de los de problemas de más difícil solución. Hasta ahora sólo se venía explicando como funcionaban los umbrales, pero ahora la tarea estaría, según R. Thom, en explicar su génesis. Vid. Thom, René, *Parábolas y catástrofes : entrevista sobre matemáticas, ciencia y filosofía René Thom* ; edición a cargo de Giulio Giorello y Simona Moroni, Tusquets, Barcelona, 1985, p. 104.

⁶²⁸ Valente, José Ángel, (Ausencia), *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 11.

continuo poseen una parte que es similar al todo, así, los arquetipos de *nada, nunca y nadie* reflejan la marcha al origen.

La *reflexividad* implica la *inextensibilidad* (*péndulo inmóvil*), el no estar compuesto de puntos, de tal suerte que la recurrencia de sí mismo remite más acá del presente (en que se constituye toda identidad identificada en lo dicho)⁶²⁹.

La *reflexividad* es una característica del continuo peirceano que nos permite pensar, insistimos en ello, la recurrencia de sí mismo, ver el sí mismo como una relación y ver la otra dimensión que siempre esconde la *reflexividad*:

Entrar,
hacerse hueco
en la concavidad,
ahuecarse en lo cóncavo.

No puedo
ir más allá, dijiste, y la frontera
retrocedió y el límite
quebróse aún donde las aguas
fluían más secretas
bajo el arco radiante de tu noche.

Se trata de una entrada “dentro” o “más acá” de toda extensión. El *límite* abierto del “se” aparece como matriz de relaciones genéricas,

⁶²⁹ Vid. Levinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, Sígueme, Salamanca 2003, p. 173.

haciendo los contornos de las palabras interminables. El “se” refleja lo infinitesimal de toda sensación. Escribe Peirce:

[.....]el tiempo supone lógicamente una disposición continua de la intensidad del sentir. Se sigue, pues, de la definición de continuidad, que cuando está presente cualquier tipo particular de sensación está presente un continuo infinitesimal de todas las sensaciones, que difiere de aquél infinitesimalmente.⁶³⁰

Esta diferencia marca un punto virtual no extenso, intenso, cualitativo. Al entrar en la forma y descubrir el hueco donde se forma, se adentra uno en la oquedad misma – *ahuecarse en lo cóncavo*-. Penetra uno, se penetra en una dimensión distinta, singular, que trasciende también, no obstante, la diferencia apuntada por Peirce. Diferencia que aún depende del tipo concreto de sentir en cuanto tendente a un horizonte infinitésimo de número irracional. El se del “ahuecarse” cae en lo anónimo, sin número posible, pues aún supondría una relación alcanzable intuitivamente como signo de ∞ , siendo así que, en Valente, las “aguas” refluyen más allá del *límite*, de lo concebible.

Sí, la poesía, el poema, pasa por un momento de horizonte infinitésimo, pero la materia que lo subtiende pierde densidad a medida que los números irracionales, se fragmentan. Es más el vuelo que el peso de las alas.

⁶³⁰ Peirce, Charles Sanders, *El hombre, un signo*, op. cit., p. 266.

I. ENTRE LOS INTERSTICIOS. MODOS FRONTERIZOS DE ENTENDER LOS *LÍMITES* EN LA SEMIÓTICA DE PEIRCE.

1. LAS *TRANS-FORMACIONES*, LAS INVARIANZAS Y LOS INTERPRETANTES.

Para alcanzar la precisión y poder cambiar de escala, la lógica moderna utiliza una notación simbólica - como en el Álgebra- : maneja constantes y variables, signos para designar las entidades elementales (proposiciones⁶³¹, predicados, etc.) y signos para designar las operaciones.

La lógica construye un lenguaje formal para el análisis de los principios que rigen la validez de la inferencia con un breve vocabulario, formado por: conectores ($\neg, \wedge, \vee, \rightarrow, \leftrightarrow$), cuantificadores (\forall, \exists)⁶³², letras proposicionales (p, q, r) y predicativas (P, Q, R). Constantes y variables que no poseen ninguna significación por sí mismas, pero simbolizan un proceso y su resultado, como una “frase” o unidad imaginaria, posible.

⁶³¹ Para Peirce la proposición es la individuación de un “general” (tercero mediante un índice (segundo)).

⁶³² Ya hemos aludido a esto en una nota precedente del capítulo segundo. La lógica de predicados se ocupa de las relaciones en que aparecen cuantificadores en donde es posible distinguir y contrastar lo particular y lo universal. Los cuantificadores preceden a modo de prefijo la fórmula a la que afectan y van seguidos de un símbolo *variable* de individuo (x, y, z).

Son índices de posibles frases lógicas. Se mueven, por tanto, en un espacio mental *extremadamente* sintético, pues cada símbolo se interpreta analíticamente, como *p= juan se mueve*.

Si consideramos las constantes como relacionales, tenemos las *invarianzas* que forman parte de los signos. Son invariantes de transformación y, no lo contrario de las variaciones.

Encontramos un movimiento de transformación cuando una expresión algebraica se cambia en otra que tiene diferente forma, mediante la sustitución de los valores de las variables por los de otro conjunto de variables; en el campo geométrico ocurren transformaciones cuando se proyecta un espacio sobre otro al mover una figura por un proceso determinado por el cual cambian sus coordenadas; en general el concepto de transformación se acerca al de semiosis, en el que podemos transformar cualquier objeto del pensamiento conjugándolo o convirtiéndolo en otro objeto del pensamiento.

Lo problematizante del concepto de “transformación” sirve de telón de fondo a la semiótica para definir la relación entre expresión y contenido, como sucede en los casos de *ratio difficilis*, en donde lo que cuenta, según U. Eco, “no es la correspondencia entre imagen y objeto, sino entre imagen y contenido”⁶³³.

Esto se puede traducir al problema de las relaciones del signo poético, establecidas no ya entre sujeto y objeto, sino entre signos abstractos, entre *interpretantes*.

⁶³³ Eco, Umberto, *Tratado de semiótica general*, Editorial Lumen, Barcelona, 1995, p. 296.

Las correspondencias entre signo poéticos –y signos en general– pueden ser vistas como transformaciones topológicas, en donde “a un punto en el Espacio Efectivo de la expresión se hace corresponder un punto en el Espacio Virtual del tipo de contenido”⁶³⁴.

Las transformaciones en la lírica o en las matemáticas permiten reconocer las *invariantes*⁶³⁵. En sentido amplio la idea topológica de transformación es consonante con la de traducción que funciona dentro de la poesía, al ser considerada ésta como un sistema de equivalencias, como dice Paz: “Mitos y ecuaciones se traducen como los poemas: cada traducción es una transformación. La transformación es posible porque mitos, poemas y símbolos matemáticos y lógicos operan como sistemas de equivalencias”.⁶³⁶

Efectivamente, los poemas de Valente los podemos leer como transformaciones de mitos, tales como: *Orfeo*, *Perseo*, *Narciso*, etc. Todos ellos se relacionan con la problemática del *límite*.

⁶³⁴ La diferencia entre diferentes clases de transformaciones se caracteriza, según U. Eco, por el modo de correspondencia o por la clase de “elementos vueltos pertinentes por el procedimiento de convencionalización, de modo que sólo a estos últimos hay que considerarlos como invariantes, mientras que los otros cambian. Por tanto, algunos procedimientos están destinados a conservar las propiedades topológicas, otros las métricas y así sucesivamente. Pero en cada uno de esos casos se da transformación en el sentido técnico del término. Es transformación cualquier correspondencia biunívoca de puntos en el espacio (y consideramos como espacio también el virtual del modelo de contenido, como hemos hecho en el caso de traslaciones desde relaciones de pertenencia a una clase a disposiciones espaciales). Una transformación...es más que nada la consecuencia de una regla y de un artificio”. *Ibid.*, p. 297.

⁶³⁵ En este sentido Eco “redefine” para la semiótica el concepto de transformación como “Cualquier correspondencia biunívoca de puntos en el espacio (en la que) lo que nos interesa es la existencia de ciertas transformaciones que dejan invariables algunas propiedades que surgen de las entidades geométricas a que se aplican”. Eco, Umberto, *Tratado de semiótica*, *op. cit.*, p. 351.

⁶³⁶ Paz, Octavio, *Claude Lévi-Strauss o El nuevo festín de Esopo*, Joaquín Mortiz, México, 1984, p. 67.

Peirce descubre que en toda la ciencia de los signos tras las numerosas variaciones subyacen constantes relacionales, es decir, invariantes, no afectadas por transformaciones.

Pero también observamos una traducción semiótica de la concepción geométrica, por ejemplo tal como la expresa Felix Klein⁶³⁷: “La geometría es el estudio de las propiedades que permanecen invariables en relación con un grupo determinado de transformaciones”⁶³⁸.

La invariante, como decíamos antes, no es lo contrario de la variación, constituye una invariante de transformación. Se trata de una idea seminal surgida en la geometría y vinculada por Peirce a la semiótica, según Roman Jakobson:

La necesidad racional de descubrir la invariante tras las numerosas variables, la cuestión de la adscripción de todas estas variantes a las constantes relacionales no afectadas por transformaciones subyace a toda la ciencia de los signos de Peirce.⁶³⁹

En la necesidad de abordar el análisis de las formas semánticas de contenido, o sea, el análisis de las "invariantes semánticas", Peirce

⁶³⁷ Felix Klein. Düsseldorf, 1849-Gotinga, 1925. Este matemático ofreció una visión general de la geometría desde el punto de vista de la teoría de grupos, que se conocería como "programa de Erlangen", que puso fin a la escisión entre geometría pura y geometría analítica. En esta clasificación el concepto de grupo desempeña un papel fundamental, ya que el objeto de cada geometría se convierte en el estudio del grupo de transformaciones que la caracteriza. Este giro radical había de ejercer una poderosa influencia en el desarrollo ulterior de la disciplina. El contenido del programa afirmaba que cada geometría (esto es, la euclidiana tradicional y las noeucidianas desarrolladas con anterioridad por J. Bolyai y N. Lobachevski) podía ser explicada mediante la teoría de los invariantes según un grupo particular de transformaciones. Klein probó la independencia de la geometría proyectiva del axioma de Euclides de las paralelas, demostrando así que tanto la geometría euclidiana como la no euclidiana se encontraban comprendidas en la geometría proyectiva y que eran igualmente verdaderas con respecto a una métrica particular.

⁶³⁸ Felix Klein, citado en Eco, Umberto, *Tratado de semiótica, op. cit.*, p. 351.

⁶³⁹ Jakobson, Roman, *Obras Selectas*, Editorial Gredos, Madrid, 1988, p. 129.

aparece como un precursor al hablar de los signos *interpretantes*, que están operando con la idea de invariación semántica.

La función semiótica, la operación productora de signos, recibe su impulso en la noción de *interpretante*, de un signo que creamos para interpretar otro en la misma semiótica o en una semiótica distinta; este proceso resulta posible porque la semiosis se establece a partir de unas formas de la expresión vinculadas con formas del contenido estructuralmente establecidas en la semiótica del lenguaje⁶⁴⁰.

La función del *interpretante* descubre la subyacencia operativa de lo que le precede y lo que fundamenta. Está como tercero implícito en todo orden emergente, en el *entre* o frontera del proceso que inaugura. Y a él le corresponde el sentido de la realidad como ley activa de la regularidad de la experiencia o de la naturaleza⁶⁴¹.

La creación de interpretantes o construcción de invariantes dentro de un *continuo* de transformaciones es detectable en toda la obra poética de Valente, que tiende redes de una gran riqueza lógica y topológica. Reconocemos grupos de transformaciones atmosféricas con la invariable de lo tenue; transformaciones de los bordes con la invariable de la sombra; transformaciones del sonido con la invariable del residuo; del pulso con la invariable del vuelo; elegíacas con la invariable de la ausencia; del emplazamiento con la invariable del testigo; del *agón* con la invariable del ángel; de los elementos (agua, fuego, aire, tierra) con la

⁶⁴⁰ Para ampliar este problema *Vid. Ibíd.*, p.128.

⁶⁴¹ *Vid. Domínguez Rey, Antonio, Palabra respirada: hermenéutica de lectura*, Universidad Iberoamericana: Ediciones Eon, México D. F., 2006, p. 215.

invariable de la aniquilación; de lo genésico con la invariable del retorno; etc.

Nos vamos a detener un momento en las transformaciones cromáticas de las palabras, en las que se conjugan las escalas y los límites. La poesía de Valente se retrae hacia la *Primeridad* indeterminada de lo cromático donde “lo blanco”, “lo negro” y “lo gris” son correlativos a los modos de la evanescencia, el descenso y la ausencia:

Pájaro del otoño

El azul palidece hacia lo blanco.

*El rojo halla en lo negro
su redoblada ausencia.*

*El amarillo
desciende todas las escalas
hasta entrar en lo gris.*

*Pájaro largo del otoño acuérdate
de mí,
y de este canto,
cuando estés en tu reino⁶⁴².*

⁶⁴² Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 142.

En este poema reconocemos como *invarianzas* de la procesualidad del *límite*, las constantes relacionales de *inclusión*, *inversión*, *sustitución*, *implicación* y *transitividad*.

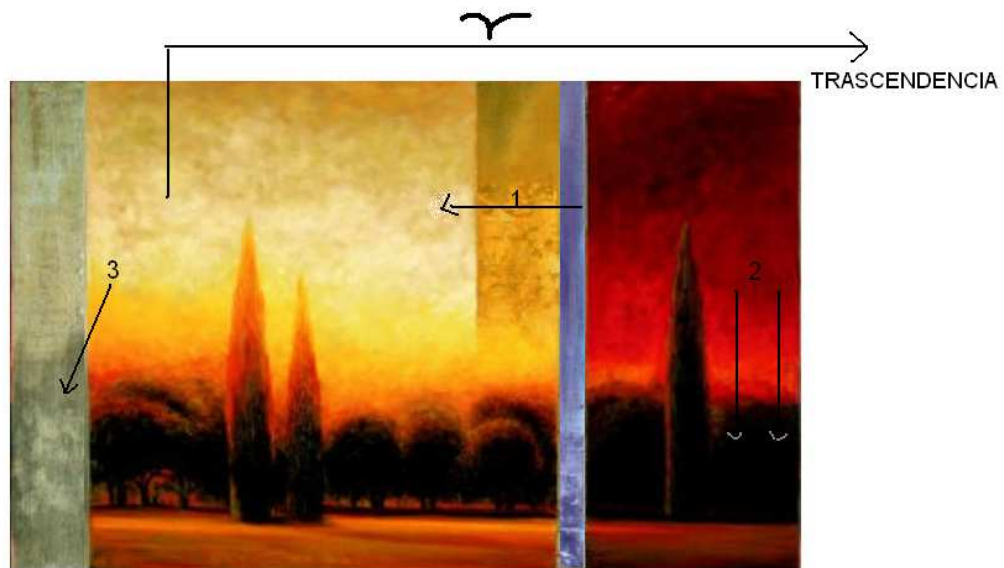
La *invariante* lógica de la *transitividad* opera en el poema con los índices *hacia* y *del*: *El azul palidece hacia lo blanco, Pájaro largo del otoño.*

La *invariante* de *inclusión* la reconocemos por la preposición *en* y el verbo *hallar*: *El rojo halla en lo negro/ su redoblada ausencia.*

La *invariante* de *inversión* opera con el verbo *descender* y la preposición *límite* “*hasta*”: *El amarillo /desciende todas las escalas/hasta entrar en lo gris.*

La *invariante* de *implicación* la observamos en la combinatoria *cuando estés*: *Pájaro largo del otoño acuérdate /de mí,/y de este canto,cuando estés en tu reino.*

La *coimplicación* de *invariantes* hace de este poema un *modelo*, puesto que en él se sintetizan relaciones que otros poemas modulan. Contemplamos en este poema una *expectroversión* de los *límites* que es producto del recubrimiento de un *continuo* cromático y musical que reconstruye una dimensionalidad que está *más allá*. Esto por la razón de una hipótesis que planteamos en esta Tesis, la cual formulamos así: cada palabra guarda dentro de sí un pequeño oscilador cromático-musical.



1. *El azul palidece hacia lo blanco.*
2. *El rojo halla en lo negro /su redoblada ausencia.*
3. *El amarillo/desciende todas las escalas/hasta entrar en lo gris.*

El lenguaje poético incrementa el campo de posibilidades armónicas de varias dimensiones cromáticas.

EXPECTROVERSIÓN: CROMATICIDAD INTERNA DE LAS PALABRAS.

El poema proyecta la larga cromaticidad del vuelo de las palabras, conjuga los restos, las sombras y los *límites* en la modalidad de lo posiblemente imposible: “*entrar en lo gris*”, en la memoria, en el canto.

El *interpretante* del otoño genera un código semántico: σ^t que se inserta sobre un *continuo* de intensidades, capturando la compositividad de los diferentes niveles, entre los cuales podrían estar:

- σ_1^t . Nivel en el que las palabras hablan de un color soñado.
- σ_2^t . Nivel en que se trasladan y funden los colores de las palabras.
- σ_3^t . Nivel en que se borran los colores.

σ_4^t . Nivel en que las palabras hablan acerca de la palabra *trans-ida*.

σ_5^t . Nivel en que sólo se escucha la fuga del canto.

El poema diagramatiza el vuelo cromático de las palabras con los vectores *hacia, halla en, hasta entrar en*, que indican el tránsito de lo determinado - *el azul, el rojo, el amarillo* - a lo indeterminado - *lo blanco, lo negro y lo gris* -. Son vectores análogos a los lógicos, pero sin lógica propiamente dicha; marcas de transición, el tránsito mismo.

El “otoño” aparece como “límite” o arquetipo del descenso cromático de las palabras, resto de luz; arquetipo en que predominan las relaciones de *transición e inclusión*, espacio en que se insertan todos los residuos del color, palabras cortadas en otra luz.

Dentro de la *Primeridad*, en el sentido peirceano, podemos observar las transformaciones relacionadas con la textura de los sonidos, en el primer verso: *El azul palidece hacia lo blanco*. Escuchamos la lenta iteración de la *l*, el balance de su tono y textura que configuran lo tenue.

En el segundo verso: *El rojo halla en lo negro / su redoblada ausencia*, escuchamos el revés de la extensión del golpe del tono en las sílabas donde impacta la *o*: *ro, jo, gro, do*. La *o* socava el aire y la página, convoca el vacío, lo blanco, lo extenso. La simetría de la *o* en rojo diagramatiza su redoblada desaparición en negro, el sonido en que se pliega su tono y la omisión de sí (ausencia).

En el tercer verso: *El amarillo /desciende todas las escalas /hasta entrar en lo gris*. El tono de la explosividad calmada del amarillo se

abisma en lo gris, diagramatiza el desnivelamiento del horizonte, cuantifica los restos de todas las vocales para operar en el *límite*, la memoria.

El último verso: *Pájaro largo del otoño acuérdate /de mí,/ y de este canto,/cuando estés en tu reino*, refleja la expansividad de los versos anteriores hacia la súplica de un sonido aquende. La intensidad de la súplica fuerza el *límite* por la iteración de la *t* y la *c*: la sequedad de la *c* quebranta el aire y el empuje de la *t* ata la sombra del círculo del vuelo.

En general, podemos conjeturar que las formas invariantes del *otoño* son estructurantes de la poesía de Valente:

ME cruzas, muerte, con tu enorme manto / de enredaderas amarillas....Lenta, muy lenta, muerte, en la belleza/ tan lenta del otoño...⁶⁴³.

El arquetipo del *otoño* concentra las isotopías de la lentitud, el deshacimiento y la muerte:

El viento del otoño barre los secretos /reductos últimos del corazón. Su tenue llama, apenas palpitante, acaso/ se quisiera extinguir...⁶⁴⁴.

El valor arquetípico del *otoño* se prueba lógicamente al contrastarlo con el arquetipo del *crepúsculo*, ya que en uno y otro reconocemos las mismas equivocidades en sus redes luminosas y

⁶⁴³ Valente, José Ángel, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 95.

⁶⁴⁴ *Ibíd.*, "(Deshacimiento)", p. 86.

sombrías. Las mismas propiedades de *expectroversión*, de tránsitos cromáticos, borramientos y extinción.

La red de sombras doradas del *otoño* (como también la del crepúsculo) puede verse como un *continuo*, indeterminado y genérico:

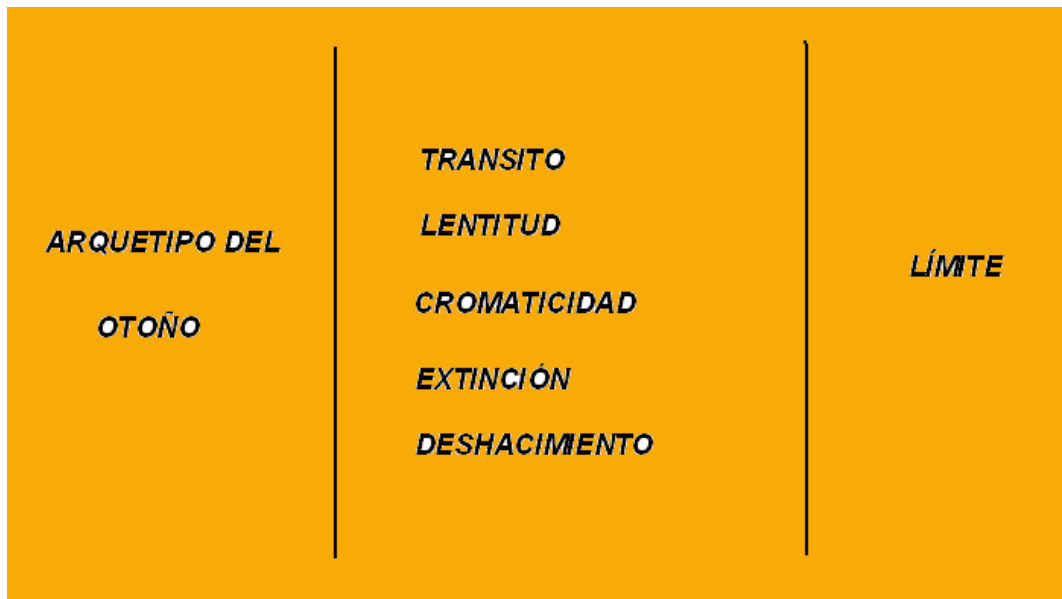
*El verde lentamente iba del rojo al amarillo. / No había un ave en el cielo tranquilo. Quietud...*⁶⁴⁵

Un continuo intenso sobre el cual pueden hacerse transferencias de tinturas (de un modo metafórico al creado por Peirce en sus cálculos recursivos de tinturas – que caracterizan sus tres categorías fenomenológicas - y sus cálculos de borramientos – que utiliza en sus gráficos existenciales-).

En esta *expectroversión* de los *límites*, los tránsitos de las tinturas de los poemas constituirían, lógicamente, el ámbito general de lo posible y en esto reconocemos el valor *modal* y musical del arquetipo del *otoño*.

En síntesis, el *otoño* arquetípico indica en cuanto tal, adjunción entre generalidad y vaguedad y, relación entre lo uno y lo múltiple. Signo general que se extiende a lo real. Construible como *límite* categórico:

⁶⁴⁵ *Ibíd.*, “(Octubre, 1997)”, p. 87.



El otoño arquetípico indica en cuanto tal, adjunción entre generalidad y vaguedad y, relación entre lo uno y lo múltiple. Signo general que se extiende a lo real. Construible como límite categórico.

EL OTOÑO COMO ARQUETÍPO DEL *LÍMITE*.

En las “transformaciones” formales o semánticas de la poesía reconocemos como invariante el signo del “*límite*” en cuanto operación, proceso o “relación” que implica las relaciones de alteridad, de inclusión, de transitividad; la potencia lógica de lo limítrofe pliega en él la virtualidad de cualquier poema, los cuales son expansiones de un más allá:

XXVIII

A los recintos últimos del alma

nocturno entraste, cuerpo, para

que no pudiera

morir, para llevarla

*en tus desnudos brazos a la raya
del sol, en el ardiente
confín del día o de la luz
que ya se avecinaban*⁶⁴⁶

El *interpretante* del descenso órfico actúa como *invariante* textual, que se conserva tras las transformaciones de los *confines*: *A los recintos últimos del alma /nocturno entraste, cuerpo, para /que no pudiera morir, para llevarla /en tus desnudos brazos a la raya /del sol, en el ardiente/confín del día o de la luz /que ya se avecinaban.*

Desde el orden de la *Terceridad*, en el sentido peirceano, podemos considerar este poema como un arquetipo de la búsqueda (del canto, del centro) o un interpretante del mito de Orfeo, constituido por las diadas semánticas oscuridad-luz, ascenso-descenso, interpretante, a su vez, de la mitología del *límite*, condensada en la relación fundamental día-noche. El desenvolvimiento del sentimiento mitológico espacial arriba-abajo, sus mapas y brújulas, tiene su punto de partida “invariablemente” en la antítesis día y noche, luz y oscuridad⁶⁴⁷.

El poema dibuja el descenso por el tacto a la memoria, a través de oscuras fronteras: *recintos últimos del alma, nocturno cuerpo, raya del sol, confín del día*, que son variables correlativas de los índices de tránsito: a

⁶⁴⁶ Valente, José Ángel, “(Epitalamio)”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 176.

⁶⁴⁷ Para un análisis de estos mitos Vid. Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas, op.cit.*, v. 2, p. 131.

los, para, en tus, en el, del, quienes reflejan la acción del continuo condensado en el verbo “*avecinar*” y de las relaciones inclusivas: *entraste, llevarla*.

En general, en los poemas de Valente descubrimos constantes relacionales de *inclusión, inversión, sustitución, implicación y transitividad* que estructuran la red lógica de los poemas y son las *invarianzas* de la procesualidad de los *límites*. Estas invarianzas las podemos hacer corresponder con las isotopías del *borde, la latitud, el centro, el transir, lo abisal, el ensombrecer, etc.*

Con el reconocimiento de la figura *invariable* que se conserva a través de toda la diversidad de los reflejos, las nociones cualitativas se muestran, matemáticamente, más profundas ante la accidentalidad de lo cuantitativo.

2. LA OSCILACIÓN DEL PENSAMIENTO ENTRE LA GENERALIDAD Y LA VAGUEDAD. LOS CUANTIFICADORES.

Las constantes, las variables y los cuantificadores constituyen el lenguaje formal de la lógica. La reinención de las variables⁶⁴⁸ en las

⁶⁴⁸ Aún cuando ya se las utilizaba desde el pasado, “Las variables se usaron ya en tiempos muy antiguos, por obra de los matemáticos y los lógicos griegos; pero éstos sólo lo hicieron en circunstancias especiales y en muy pocos casos. A principios del siglo XVII, y sobre todo por influencia de la obra del matemático francés F. Vieta (1540-1603), se empezó a trabajar sistemáticamente con variables y a usarlas de un modo coherente en las consideraciones matemáticas”. Tarski, Alfred, “Lógica Simbólica” en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas, op. cit.*, v.5, p. 297.

matemáticas crean, según Alfred Tarski⁶⁴⁹, “un punto de inflexión decisivo”⁶⁵⁰ en su historia; con los símbolos de las variables se obtuvo un instrumento que disponía el impulso de estas ciencias y la afirmación de su fundamentación lógica.

El papel de las variables se esclarece y reconoce plenamente con la introducción de la noción de cuantificador por Peirce en el perfeccionamiento de los métodos de la nueva lógica⁶⁵¹, en la cual los cuantificadores tienen una importancia fundamental respecto de la lógica de relaciones perfeccionada por este autor (sobre la que trataremos más adelante).

Los cuantificadores preceden a los símbolos variables y pueden situarse en el camino de la reconstrucción de lo universal realizada por la lógica. En ellos se distingue, como ya habíamos anotado en el capítulo sobre “la construcción de la lógica”, un cuantificador universal: \forall , y un cuantificador existencial: \exists ; estos son operadores que forman sentencias universales⁶⁵² y existenciales⁶⁵³ por medio de los rangos de interpretación

⁶⁴⁹ Alfred Tarski (Polonia, 1902-1983) es uno de “los grandes propulsores del estudio de la naturalidad en lógica”; logra eliminar la artificialidad en el entrelazamiento de problemas, métodos y soluciones y ordenar, sintéticamente, extensos campos de la lógica: “teoría clásica de modelos, cardinales infinitos, cálculos proposicionales, interpretaciones topológicas, lógica algebraica”. Zalamea, Fernando, *Signos Triádicos*, *op. cit.*, p. 166.

⁶⁵⁰ Respecto del impacto de las variables en las Matemáticas, manifestó Tarski que “el hombre adquirió un instrumento que preparaba el camino al tremendo desarrollo de las ciencias matemáticas y a la consolidación de sus fundamentos lógicos”. Tarski, Alfred, “Lógica Simbólica” en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas*, *op. cit.*, v.5, p. 297.

⁶⁵¹ Volviendo a Tarski: “hasta fines del siglo XIX, y gracias a la introducción de la noción de cuantificador, no se reconoció plenamente el papel de las variables en el lenguaje científico, y especialmente en la formulación de teoremas matemáticos; este logro definitivo es en gran parte mérito del destacado lógico y filósofo americano Ch. S. Peirce (1839-1914).” *Ibid.*

⁶⁵² Sentencias de carácter universal que afirman que “cosas cualesquiera de una cierta categoría (por ejemplo, en el caso de la aritmética, números cualesquiera) tienen tal o cual propiedad”. *Ibid.*, p. 292.

de las variables en determinados contextos, por lo cual se hace posible la formulación de teoremas matemáticos⁶⁵⁴.

En los cuantificadores el rango de validez de una propiedad o relación matemática definida sobre un universo es determinado por el cuantificador universal (“para todo”) que se introduce como un operador matemático; este operador verifica si ciertas relaciones se cumplen para todo ente matemático de un contexto, por lo cual éstas pasan a ser, según F. Zalamea, “características generales del dominio de estudio”⁶⁵⁵.

Sobre la propia noción de “generalidad”, presente en el cuantificador universal, proponen Peirce y Frege reglas generales de tratamiento axiomático y formal (formas de “inserción, iteración y eliminación del cuantificador, independientemente de los dominios a los que posteriormente se aplique”⁶⁵⁶); estos procedimientos serán refinados por el cálculo de predicados o cálculo de primer orden, dentro del cual ya se diferencian y contrastan lo local y lo universal⁶⁵⁷. Ahora bien, aunque el cuantificador universal clásico opera sobre esta distinción es, sin

⁶⁵³ Sentencias existenciales o sentencias de carácter existencial, las cuales afirman “la existencia de cosas (por ejemplo, números) con cierta propiedad”. *Ibid.*, p. 293.

⁶⁵⁴ Afirma Tarski que “Gracias al uso explícito o implícito de cuantificadores una expresión con variables puede presentarse como una sentencia, es decir, como el enunciado de una afirmación concreta. Sin el uso de operadores sería imposible contar con variables en la formulación de los teoremas matemáticos”. *Ibid.*, p. 294.

⁶⁵⁵ Zalamea, Fernando, *Ariel y Arisbe, op. cit.*, p. 55.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁵⁷ Fernando Zalamea aclara que en realidad se trata de un cálculo de predicados y de relaciones: “El sesgo predicativo en el nombre “cálculo de predicados” es rezago de toda una época en que hacía furor la reconstrucción atomística russelliana de la filosofía. En efecto, puede predicarse de átomos y “elementos” de una manera muy natural, cosa que empieza a volverse muy difícil si tenemos que tratar de comprender “secciones” o “entornos” no atomísticos de la realidad” Zalamea, Fernando, *Ariel y Arisbe, op. cit.*, p. 56.

embargo, en la *frontera* entre la globalidad y las sumas parciales de lo local donde se puede ocultar la mayor riqueza que poseen los conceptos.

En este sentido, en los años 60, se produce un giro radical con las amplias generalizaciones del concepto clásico de cuantificador universal, motivadas en la definición de Per Lindström de *cuantificador "abstracto"* como “una *clase general* de estructuras con ciertas propiedades mínimas de correlación estructural”⁶⁵⁸. Los "cuantificadores generalizados" permiten, según F. Zalamea, detectar un "espesor" adecuado en el tránsito entre lo local y lo global, así como “obtener diversos tipos de control sobre delicadas distinciones fronterizas: tamaños intermedios, niveles de amalgamación, jerarquías computacionales”.⁶⁵⁹

Los ámbitos de lo intermedio, lo *intersticial*, y el acercamiento a la generalidad son centrales en la poesía de Valente; que se adentra en el tránsito mismo; allí las palabras respiran en el *transirse*. En la obra de este poeta siempre transitamos de lo concreto a lo universal y de lo múltiple a lo uno; en los niveles icónicos, indiciales y simbólicos, las palabras arrastran toda la disipación al centro grave de la espiral, al *Límite* de la ausencia. Observemos un texto:

*EN EL CIELO de París se entrecruzan las nubes. Súbitos
intervienen los azules. Ríos limpios de luz, las alas. ¿Dónde
buscas la cabeza del ángel? Ángeles degollados al pie de las*

⁶⁵⁸ Zalamea, Fernando, *Signos Triádicos*, op. cit., p. 149-150.

⁶⁵⁹ Según F. Zalamea, la lógica matemática se enfrasca desde entonces “en estudios profundos y complejos sobre lo *intermedio*”. *Ibíd.*, p. 150.

*guitarras. Blancos, azules, ángeles. ¿Quién podría llorarte, muerto, en esta tarde?*⁶⁶⁰

En el nivel icónico observamos que la morfología de las palabras “entre-cruzan” e “inter-vienen”, diagramatizan, la relacionalidad de los límites, en cuyo núcleo éstos funcionan como operadores con traza, que reflejan redes y mediaciones del pensamiento (*Terceridad*) y, a su vez, por la grieta de su traza se ejecuta la modalidad de lo posible.

En este nivel las simetrías evolucionan hacia la alteridad y lo abstracto, por medio de ecos descarnados: *nubes*→*blancos*, *ángeles*→*muerto*, *ríos limpios de luz*← (*alteridad de*) *las alas, cabeza de ángel*← *ángeles degollados*. La funcionalidad de los *remas*⁶⁶¹: _____ *buscar* _____, _____ *combatir*_____ y _____ *llorar* _____. Transforman la semiosis al proyectar los tránsitos en la frontera del *agón*.

La constelación semántica del *agón* está simbolizada en la figura del “ángel”, cuyo carácter simbólico es propio de la *Terceridad*, puesto que no indica una cosa particular, sino que denota una *clase*⁶⁶² y podemos considerarlo como una invariante en la obra de Valente, puesto que se trata de un símbolo genuino que es una ley general que no puede ser realizada por completo.

⁶⁶⁰ Valente, José Angel, *Obra poética 2. op. cit.*, p. 266

⁶⁶¹ La funcionalidad de los *remas* será tratada en el siguiente apartado sobre funciones proposicionales para comprender su equivalencia.

⁶⁶² Según Peirce el símbolo tiene carácter de invarianza: “Un símbolo no sólo es incapaz de indicar una cosa particular y necesariamente «denota un tipo de cosa», sino que «es también una clase y no una sola cosa». Un símbolo, por ejemplo, una palabra, es una «regla general» que significa sólo mediante los distintos casos de su aplicación, es decir, las réplicas -cosoides- articuladas o escritas. Por mucho que varíen estas encarnaciones de la palabra, sigue siendo, en todos esos ejemplos, «la misma palabra». Jakobson, Roman. *Obras selectas*, Gredos, Madrid, 1988, p. 124.

El “ángel” es invarianza, *límite* que unifica los lugares del combate. En el poema que estamos leyendo la topología del combate *inter-viene* como fondo continuo en los *límites* locales: *En* el cielo de París, se *entrecruzan*, *intervienen* los azules, *al píe* de las guitarras. La indicialidad de los *límites* locales se aproxima elípticamente hacia lo universal (la ausencia), hacia el *Límite* que reintegra los distintos niveles con una pregunta abierta al infinito: ¿Dónde buscar podría quién?.

En cuánto al ámbito de la lógica, decíamos antes que lo universal y lo particular se logran diferenciar con los cuantificadores lógicos; este avance permite profundizar en la comprensión de la generalidad y de la vaguedad que son propiedades fundamentales de la teoría de relaciones⁶⁶³ y del continuo peirceano. La generalidad y la vaguedad son correlativas al pensamiento, el cual se columpia siempre entre los abismos de lo primero (libertad, vaguedad, contemplación) y lo tercero (generalidad), en tensión de alteridad (segundo); la pendularidad del pensamiento está animada desde la *Primeridad* de lo poético. La *Terceridad* no es separable de la *Primeridad*.

En efecto, en la obra de Valente, a partir de *Interior con Figuras* encontramos una exploración en la comprensión de la

⁶⁶³ Peirce revela el poco interés que tiene lo determinado en la lógica y destaca siempre el valor de lo general y de la vaguedad para el pensamiento : “puede señalarse que, en lógica, la «cantidad» de las proposiciones, es decir, la distribución del primer sujeto es, o singular (es decir, determinada, lo que la hace, en lógica formal, sustancialmente despreciable), universal (es decir, general), o particular (como dicen los lógicos medievales, es decir, vaga o indefinida). Un hecho curioso es que en la lógica de relaciones son el cuantificador primero y último los que tienen una importancia primordial. Afirmar que algo es un caballo es atribuir a ello todas las características esenciales de un caballo; negar que algo es un caballo es denegarle, vagamente, alguna o más de estas características esenciales de un caballo...”. Peirce, Charles S., *El Hombre, un Signo*, *op. cit.*, pp. 240-241.

indescomponibilidad de la estructura lógica interna de las palabras (aun cuando podemos reconocer las diferencias de estructura, limitadas, de sus compuestos posibles); la adherencia de la *Segundidad* y la *Terceridad* a la *Primeridad*, a la palabra contemplativa; una de las formas en que podemos captar esa adherencia está en la densidad de la frontera lógica en que transitan la vaguedad y la generalidad.

La densidad indescomponible de las palabras se corresponde con el continuo del texto. Los reflejos del continuo (del significante) están en planos diferentes y en sus distancias la potencialidad es adjunción entre indeterminación y determinación y la generalidad es además recubrimiento de *límites*:

.....

*Del murciélago al pez o a la rama o al hombre,
el vacío, lo blanco.*

*Cómo no hallar
alrededor de la palabra única
lo blanco.*

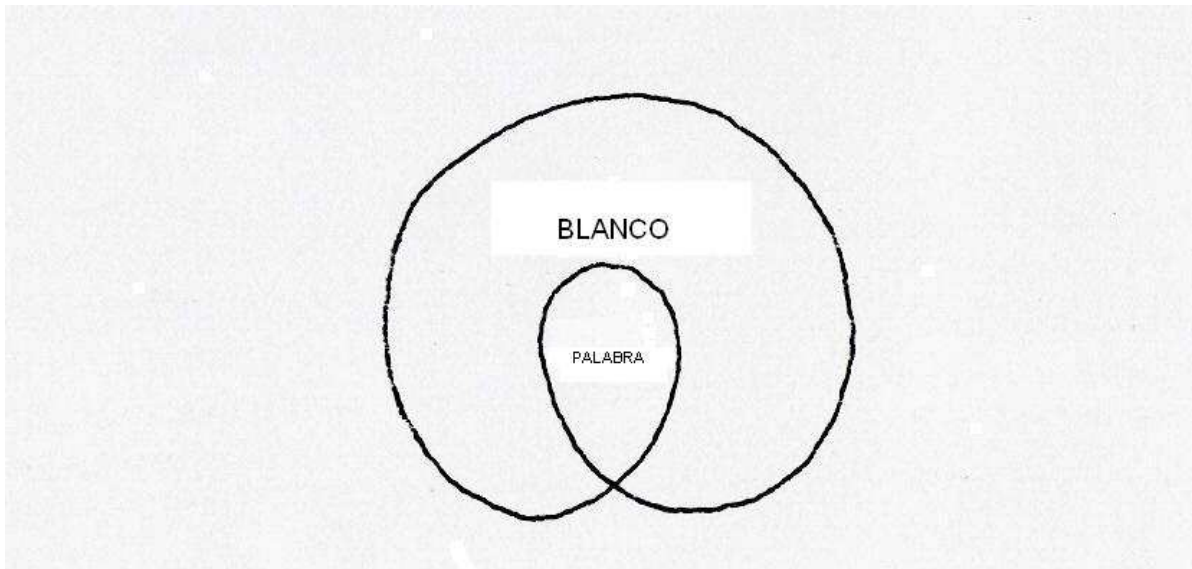
Fénix, rama, raíz, dragón, figura.

*El fondo es blanco.*⁶⁶⁴

⁶⁶⁴ Valente, José Ángel, "Cerámica con figuras sobre fondo blanco", *Obra poética I, op. cit.*, p. 446.

Encontramos aquí la formulación profunda de un continuo que es el contorno de lo único, un continuo general e indeterminado: lo blanco, el vacío.

El poema diagramatiza el recubrimiento de los *límites*; la adherencia con las preposiciones *del, al, a la*. Podemos imaginar un diagrama con la forma de caracol en que “lo blanco” vuelve sobre sí en la determinación que cerca las figuras:



El diagrama toma forma de sí, se abre, se tensa hacia su centro.

EL RECUBRIMIENTO DE LOS *LÍMITES*.

En el pensamiento poético la vaguedad y la generalidad son polaridades que cifran estratos de frontera, traspasos a lo ausente⁶⁶⁵, vecindades con el aquende, traspasos a un centro inaccesible:

⁶⁶⁵ La relación entre ausencia y generalidad es una idea que elabora Mallarmé en sus ensayos y realiza en sus poemas.

“.....
La voz
desciende muda con los ríos
hacia el costado oscuro de la ausencia”⁶⁶⁶

La preposición “*hacia*” indica la retracción de la voz ante el *Límite* del “costado oscuro de la ausencia” que está en el orden de la vaguedad, la cual a su vez es re-tomada en el orden de la generalidad por el signo de “la voz”, que la poesía de Valente recrea como símbolo.

3. EL REMA. EL LÍMITE DE LA AUSENCIA. “EL VUELO DETRÁS DEL AIRE”.

Como el ciervo huiste
 [...];
 salí tras ti clamando, y eras ido.
 San JUAN DE LA CRUZ.

En esta parte estudiaremos la extensión de la lógica a las funciones proposicionales, *remas* y su relación con el *límite* de lo ausente. El desarrollo de la lógica de proposiciones, de las funciones proposicionales y de la lógica de relaciones es impulsado por la integración de la lógica simbólica con la metodología de la deducción rigurosa de la matemática pura.

Peirce y Schröder hacen la distinción entre función proposicional y proposición, simbolizan esas concepciones y desarrollan las leyes que

⁶⁶⁶ Valente, José Angel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 158.

son válidas para ellas, con lo cual rebasan los *límites* de lo simbolizable del álgebra booleana⁶⁶⁷.

La proposición es para Peirce un *decisigno*, una relación diádica, dinámica que el signo establece con su objeto, es una “individuación de algo ‘general’ (tercero) mediante un índice (segundo)”⁶⁶⁸. La proposición está compuesta de un *rema* – una función proposicional - y un índice.

El *rema* pertenece al primer nivel del signo-interpretante. Peirce lo identifica con un predicado⁶⁶⁹ *insaturado*⁶⁷⁰ en donde no hay atribución⁶⁷¹, sino sólo materia abstracta que entra en movimiento de semiosis, devenir ilimitado de toda la idealidad posible. Neutralidad del sentido – continuidad siempre reversible en que se producen las dos caras simultáneas de una misma superficie⁶⁷²- que como acontecimiento puro insiste o subsiste en la proposición. Acontecimiento expresable como posibilidad de lenguaje que permite hablar de lo inexistente, de lo

⁶⁶⁷ Peirce y Schröder desarrollaron el cálculo de las funciones proposicionales incorporando a él las ideas "a es algunas veces verdadera", "a es siempre verdadera", "a es algunas veces falsa" y "a es siempre falsa". El resultado de la simbolización de esas concepciones y del desarrollo de las leyes que son válidas para ellas es una ampliación muy considerable del cálculo de las funciones proposicionales. Vid. Lewis, C. y Langford, C. "Historia de la Lógica Simbólica" en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas, op. cit.*, v. 5, p. 260.

⁶⁶⁸ Deladalle, Gérard, *Leer a Peirce hoy, op. cit.*, p. 165.

⁶⁶⁹ El rema peirciano aparece como una anticipación de la noción moderna de predicado: "En el enunciado de una relación, las designaciones de los correlatos deberían ser consideradas como otros tantos sujetos lógicos y el relativo mismo como el predicado. El conjunto completo de los sujetos lógicos puede igualmente ser considerado como un sujeto colectivo cuyo predicado es el enunciado de la relación" (C.P. 3.467).

⁶⁷⁰ Peirce parece haberse inspirado en el modelo químico: "Un rhema es una cosa muy análoga a un átomo o a un radical químico de enlaces no saturados" (C.P. 3.421).

⁶⁷¹ G. Deladalle analiza como Peirce va más lejos que Frege en su análisis de la proposición: "En 'Esto es rojo' no hay atribución de la 'rojidad' que estaría ya en 'esto', sino producción de un 'objeto rojo' por el índice de saturación 'esto'. Todo 'sujeto' (esta rosa, estos tomates) es índice de saturación o 'principio de individuación', en la terminología peirceana". Deladalle, Gérard, *Leer a Peirce hoy, op. cit.*, p. 168.

⁶⁷² Rasgo muy explorado en toda la poesía de J. Á. Valente.

contradictorio, de objetos imposibles⁶⁷³ o de curvas – funciones - que llenan un cuadrado, funciones discontinuas en todos sus puntos racionales, etc.

La importancia que da Peirce a la noción de función proposicional – *rema* - fortalece la lógica moderna.

La función proposicional “*x* es una bestia”, en la cual *x* es una variable, procede del camino de las matemáticas que tratan funciones tales como $y = 5x$.

Las funciones proposicionales pueden incluir dos o más variables, como en el caso de *x ama a y*.

El *rema* equivale a una función proposicional, a un predicado y, por tanto, está *insaturado*, es decir, no cumplido en su extensión, abierto a posibles índices complementadores. No obstante, el *rema* expone, diríamos, el “lugar” previo del asentamiento posible del índice. La cualidad

⁶⁷³ Nos habla Deleuze de los objetos exteriores al ser y del sentido de las proposiciones en los objetos imposibles e inconcebibles, “las proposiciones que designan objetos contradictorios tienen también un sentido. Sin embargo, su designación no puede efectuarse en ningún caso; y no tienen ninguna significación, que definiera el género de posibilidad de una tal efectuación. No tienen significación, es decir, son absurdas. Pero no por ello dejan de tener un sentido, y las dos nociones de absurdo y de sinsentido no deben confundirse. Y es que los objetos imposibles -círculo cuadrado, materia inextensa, perpetuum mobile, montaña sin valle, etc. son objetos «sin patria», en el exterior del ser, pero que tienen una posición precisa y distinta en el exterior: son el «extra-ser», puros acontecimientos ideales inefectuales en un estado de cosas. Debemos llamar a esta paradoja de Meinong, que supo extraer sus efectos más bellos y brillantes. Si distinguimos dos clases de seres, el ser de lo real como materia de las designaciones, y el ser de lo posible como forma de las significaciones, debemos añadir todavía este extra-ser que define un mínimo común a lo real y a lo posible y a lo imposible. Porque el principio de contradicción se aplica a lo posible y a lo real, pero no a lo imposible: los imposibles son extraexistentes, reducidos a este mínimo, y como tales insisten en la proposición”. Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Editorial Paidós, Barcelona, 1994 p. 56.

flotante del *rema*⁶⁷⁴ le permite atravesar todo tipo de *límites* e ir hacia la exterioridad y contactar con lo inconmensurable.

La virtualidad del *rema* descubre la ausencia, la presencia del Infinito: _____venías_____.

Este avance semiótico nos permite comprender que las modalidades de la significación son irreducibles a las presencias ya que articulan la propia desmesura del infinito.

El tacto de la lejanía aparece como *huella* de la ausencia irrecuperable en figuras como la elipsis y la anáfora:

*CAER en vertical. Sueño sin fin de la caída. Qué repentina formación el ala.*⁶⁷⁵

La acción elíptica del lenguaje abre las distancias en el poema al hacer girar sin fin la semántica del concepto “caída” y su campo conceptual hasta *transformar* anafórica e *infinivertidamente* la caída en ala.

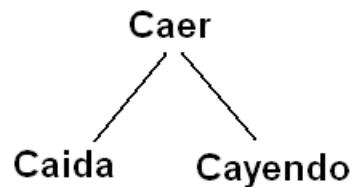
Las virtualidades del rema “caer” recorren el espectro de los sintagmas, rompen trayectos y reintegran horizontes; sus índices implícitos gramaticalizan, contienen tiempo y modo.

El rema es el zócalo enunciativo que sintetiza la sintaxis como posición de búsqueda, superposición de estados y extraño entrelazamiento del aquí y allí.

⁶⁷⁴ El signo flotante del *rema* “permite que su objeto y a fortiori su interpretante sea cualquier cosa”. (CP. 2.95).

⁶⁷⁵ Valente, José Angel, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 12.

El rema “caer” genera una tensión temporal, sitúa las perspectivas, la protensión, la retención; sintetiza los tiempos gramaticales y los modos:



El temporalizar de la caída deja crecer y eclosionar el poema⁶⁷⁶, formar el vuelo; la creación eclosiona en el tiempo del poema, en la distancia próxima del haber sido y del futuro que guarda: *Sueño sin fin de la caída*.

El retraer y el proyectar de la temporalización en-camina los sintagmas y los espacializa, de tal modo que escuchamos el movimiento de la quietud en que giramos desde la deposición en el abismo hasta la ingravidez.

La positividad del sujeto se abisma en la ausencia de lugar, en el “ninguna parte”. La experiencia interna de la cenestesia constituida por las

⁶⁷⁶ De acuerdo con Heidegger el temporalizar del tiempo nos retrae a una triple simultaneidad: “El tiempo temporaliza. Temporalizar significa: madurar, dejar crecer y eclosionar. Lo que viene a tiempo (das Zeitige) es lo eclosionado en la eclosión [...] Lo con-temporáneo del tiempo es: el haber sido (Gewesenheit), la presencia (Anwesenheit) y lo que guarda encuentro (Gegen-Wart) y que, de costumbre, se denomina futuro. Al temporalizar, el tiempo nos retrae [...] aportándonos con ello lo eclosionador de lo contemporáneo, la igualdad unida de haber sido, presencia y lo que guarda encuentro. Al retraer y aportar el tiempo en-camina lo que lo con-temporáneo espacializa: el espacio temporal (Zeit-Raum). El tiempo mismo, en la totalidad de su esencia, no se mueve; reposa en silencio” Heidegger, Martín, *De camino al habla*, op. cit., p. 158.

sensaciones de vértigo nos permite captar el acontecimiento del cuerpo como la posición misma⁶⁷⁷; la relación de éste con su *posición* es la condición de toda interioridad, es la espiritualidad del cuerpo.

El trastorno de la *posición* de lo existente en su movimiento anónimo hacia un afuera no se puede nombrar porque es puro verbo; de repente entendemos que el verbo no es meramente el nombre de una acción ya que su función más auténtica consiste en producir el lenguaje, asegura Lévinas:

[...] el nombre es nombre de una cosa [pero] la función del verbo no consiste en nombrar, sino en producir el lenguaje, es decir, en aportar los gérmenes de la poesía que trastorna a los «existentes» en su posición y en su positividad misma.⁶⁷⁸

En la función del rema se alcanza la verbalidad al hacer resonar la temporalización.

El rema “caer” también expande y ordena las relaciones colaterales; extiende su valor a los sustantivos: *sueño, caída, ala*, y a los adjetivos: *vertical, sin fin, repentina*; incorpora también el género y adverbializa usos suyos: *formación*.

⁶⁷⁷ El lugar es una base y el cuerpo es la posición. Explícita Lévinas que “su ser pertenece al orden del acontecimiento no al del sustantivo. No se pone: es la posición. No se sitúa es un espacio dado previamente – es la irrupción en el ser anónimo del hecho mismo de la localización. No da una cuenta de este acontecimiento cuando, más allá de la experiencia externa del cuerpo, se insiste en su experiencia interna de la cenestesia”. Levinas, Emmanuel, *De la existencia al existente*, Madrid, Arena Libros, 2000, pp. 98-99.

⁶⁷⁸ *Ibíd.*, p. 112.

Este valor metonímico y tático del lenguaje implica que las palabras llevan consigo la huella de un entorno que las enmarca⁶⁷⁹, por el que incorporan los índices de su pragmática: crean el afuera desplegando la potencia virtual que contienen.

La acción implícita en el rema recorre el espectro del sintagma; se sustantiva en el infinitivo; se adjetiva en la conclusión del tiempo y se separa y vuelve la distribución hasta adverbializarse – *repentina*- como modo de presencia. El poeta constituye de este modo una particular gramática poética, donde las funciones de las categorías entran en un orden diferente al habitualmente establecido.

Los giros de los sintagmas dependen semánticamente de la acción lingüística realizada por el rema.

Caer es el enlace gramaticalmente rematizado de una predicación más profunda. El rema contiene la vida sensible; su *Primeridad* sorprendería otra significación más acá de lo dicho, una “esquemización misteriosa”⁶⁸⁰ no tematizable.

En el rema resuenan las cualidades sensibles y, en el verbo ya se escucha la sensación vivida: la noche, el sueño, la caída, el ala, ya están escritas. El verbo es el “sembrador reinante”⁶⁸¹, escribe E. Jabès, cuya obra podemos considerar intertextual con la de Valente:

⁶⁷⁹ El decir básico ya está envuelto. Vid. Domínguez Rey, Antonio, *El drama del lenguaje*, op. cit., p. 196.

⁶⁸⁰ Levinas, Emmanuel, *De otro modo que ser*, op.cit, p. 84.

⁶⁸¹ Jabès, Edmond, *El libro de las preguntas*, 2 Vol., Siruela, Madrid, 1991, v. 1, p. 62. Acerca del poder genético del verbo escribe este poeta:” Pero el verbo es el sembrador reinante. El alba, el crepúsculo, están escritos como la raza”. *Ibid.*

*Esta mañana, las palabras liban las flores, las frases se arrastran por el barro, como los gusanos; nada cobra forma o figura fuera del verbo.*⁶⁸²

En la pura función del rema retorna el hormigueo del desfase de lo idéntico que perdura detrás de la transformación de las palabras y cuya perduración es la *huella* que permanece ignota. El verbo abre una diacronía oculta, un entretiempos, en que se pulveriza para dar paso a lo Otro; lo cual comporta una desorientación en el creador, como lo atestigua Valente:

Toda creación brota de una oscura matriz original donde se abriga palpitante cuanto no conocemos. De ahí que esa entrada en lo oscuro carezca de orientación predeterminada [...]⁶⁸³

La palabra poética vuela detrás del aire como rescoldo de las cenizas. Distancia profunda y distancia elevada, también manifestada en el esbozo de esa gramática poética cuyo fondo remite a un pasado no elucidado aún y que mueve los niveles léxico-semánticos de las palabras en otro sentido dado por *sobresignificación* suya.

Distancia del verbo que *infinivertidamente* se hace proximidad. El *rema* nos permite pensar al unísono el lenguaje y el contacto, la evanescencia de la *proximidad*⁶⁸⁴. Observemos un poema:

⁶⁸² *Ibíd.*, p. 173

⁶⁸³ Valente, José Ángel, *Elogio del calígrafo: ensayos sobre arte, op. cit.*, p. 153.

⁶⁸⁴ En el sentido dado por E. Levinas, el *límite* de la *proximidad* como contacto con el Otro, con el tercero, con lo inconmensurable. Levinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, Editorial Síntesis, Madrid, 2005, pp. 309-334.

*PAISAJE sumergido. Entré en ti. En ti entréme lentamente. Entré con pie descalzo y no te hallé. Tú, sin embargo, estabas. No me viste. No teníamos ya señal con que decirnos nuestra mutua presencia. Cruzarse así, solos, sin verse. Pájaros amarillos. Transparencia absoluta de la proximidad.*⁶⁸⁵

Se cruza en el poema el desierto de la transparencia. Nadie transita en la nada del nunca. La universalidad de la *proximidad* nos lleva a considerarla como un arquetipo cuya significación invade lo poético o místico.

En el nivel del interpretante, la *Primeridad* del *rema* es lo inmediato del contacto, el lugar donde la *proximidad* es la significación de lo sensible: *PAISAJE sumergido. Entré en ti. En ti entréme lentamente.*

Como expresión y *proximidad*, el *rema* remite a una dimensión profunda; es aproximación a la ausencia infinita. Al no haber sido tematizado, el *rema* asiste a la relación con lo inconmensurable, con el Otro; el hecho de que algo pase de uno a otro: *No teníamos ya señal con que decirnos nuestra mutua presencia. Cruzarse así, solos, sin verse. Pájaros amarillos. Transparencia absoluta de la proximidad.*

⁶⁸⁵ J.A. Valente, *Obra Poética 2*, p. 277.

En la poesía de Valente los *remas* nos permiten sondear la aproximación o tránsito al *Límite* de lo ausente porque hacen *insaturable* el sentido de las palabras: ___ *cruzar* ___, ___ *entrar* ___, ___ *ir* ___, ___ *venir* ___, ___ *tender* ___, ___ *transitar* ___, ___ *albolear* ___, ___ *avecinar* ___, ___ *con-ceder* ___, ___ *arrastrar* ___, ___ *fugar* ___, etc.,

La importancia de la libertad referencial de las palabras *rematizadas* no es su única virtud. Quizás podríamos abducir, además, un *cobordismo* o desdoblamiento de los bordes del *rema* sobre un “continuo arquetípico”⁶⁸⁶, con lo cual, este proceso daría luz para profundizar en uno de los problemas más cruciales de la lógica y seguramente también de la poética: “el paso natural de lo continuo a lo contiguo”⁶⁸⁷. Observemos esta misteriosa transferencia en un poema:

YA NADA
nos queda aquí, al borde, antes
de los delgados hilos donde cantan
gorjeantes los pájaros azules
*tu transparente decapitación.*⁶⁸⁸

Sobre el continuo arquetípico de la *NADA*, pasan contiguos el canto, los pájaros y nadie. *Al borde, los delgados hilos*, se desdoblan entre el canto y la desaparición. Surge la transparencia, el *lugar*.

⁶⁸⁶ Un *continuo* general, “libre”, puramente relacional, Vid. Zalamea, Fernando, *El continuo peirceano*, op. cit., p. 81.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁸⁸ Valente, José Ángel, “(Petit testament)”, *Obra poética 2*, op. cit., p. 228.

Este problema, del continuo y los *límites*, lo trata Peirce de modo revolucionario con su *lógica de vecindades*, la cual apartándose de la concepción puntual del continuo cantoriano recupera la noción general de “*lugar*”⁶⁸⁹, el *lugar* que no es tematizable, puro *rema*. Precisamente, en convergencia con lo que decíamos más arriba, en la lógica peirceana los bordes desdoblados del *lugar* (cortadura) permiten entender el paso de lo continuo a lo contiguo.

De forma paralela encontramos en la poética de Mallarmé la misma dirección, los *efectos* de sus poemas descubren la libertad y desnudez del *lugar* exento⁶⁹⁰. Contemplemos su poema:

.....

NADA

de la memorable crisis

⁶⁸⁹ El intento de recuperación de la noción general de "lugar" como base para una "definición rigurosa" del continuo corresponde, nos dice F. Zalamea, "al intento peirceano de construir una lógica de vecindades connatural con el desliz genérico del fluido en una gota de tinta" *Ibíd.*, p. 81

⁶⁹⁰ A este respecto, escribe Derrida: "En la constelación de los «blancos», el sitio de un contenido sémico queda casi vacío: el del sentido «blanco» en tanto que es referido al no-sentido del espaciamento, al lugar en que no tiene lugar más que el lugar. Pero ese «sitio» está por doquier, no es un sitio fijo y determinado, no sólo porque el espaciamento significativo debe reproducirse siempre ("indefectiblemente lo blanco vuelve"), sino porque la afinidad sémica, metafórica, temática, si se quiere, entre el contenido «blanco» y el contenido «vacío» (espaciamento, entre, etc.) hace que cada blanco de la serie, cada blanco «pleno» de la serie (nieve, cisne, papel, virginidad, etc.) sea el tropo del blanco «vacío». Y recíprocamente. La diseminación de los blancos (no diremos de la blancura) produce una estructura topológica que circula infinitamente sobre sí misma mediante el suplemento incesante de una vuelta de más: más metáfora, más metonimia. Volviéndose todo metafórico, no hay ya sentido propio y, por lo tanto, metáfora. Volviéndose todo metonímico, siendo la parte cada vez más grande que el todo, el todo más pequeño que la parte, ¿cómo detener una metonimia o una sinécdoque? ¿Cómo detener los márgenes de una retórica? ". Derrida, Jacques *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1997, pp. 386 – 387.

si no se hubiera

el acontecimiento llevado a cabo

con vistas a todo resultado nulo

humano

HABRÁ TENIDO LUGAR

una elevación corriente vierte la ausencia

SINO EL LUGAR

inferior chapoteo cualquiera como para dispersar el acto vacío

abruptamente que si no

por su mentira

hubiera fundado

la perdición

en esos parajes

del baldío

*en que toda realidad se disuelve*⁶⁹¹

Las aparentes incomprensiones por falta de coherencia semántica continua refleja, precisamente el *lugar* indeterminado, subyacente, no tematizado.

La poesía de Valente también busca horadar y orlar el *lugar*, ya sea por los espaciamientos o por las palabras *rematizadas* cuyos bordes se borran desde el naufragio de las sílabas hasta su desprendimiento en las “burbujas del entrar”:

*LOS BRAZOS de los ahogados en el mar, sus ojos
en la incendiada noche de las algas.*

Respiración sin fin del fondo.

Cuerpos.

Palabras.

Cuerpos

del palpar.

Su centro.

Crecientes las mareas y las lunas.

*Llegaste con las aguas a sus bordes*⁶⁹².

⁶⁹¹ <http://www.saltana.org/1/docar/tiradadedados.pdf>.

⁶⁹² Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 229.

La espiral de los blancos permite el paso del continuo (respiración, ausencia) al contiguo, el acontecimiento del *lugar*, la formación de la significación por la desviación de lo que no aparece, la germinación de la escritura. El espaciamento como escritura indica el devenir ausente.

En los agujeros de los espaciamentos se origina la significación. El blanco que rodea los *Cuerpos*, las *Palabras*, *Su centro*, es la sombra del crecimiento del poema, la sombra de un combate.

El combate de la caligrafía sostiene con la respiración el eje del vuelo y del enraizamiento.

La *Primeridad* de la imagen de *los brazos* es la raíz del ritmo = las algas.

El paso del continuo al contiguo se iconiza por la simetría de las espirales en todos los niveles.

En un primer nivel seguimos la elipse del nacimiento de la “a”, las bandas de la nada, la pasividad de la materia calcinada: **algas**, **palabras** y, a la inversa, simétricamente: **palpitar**, **mareas**, **lunas**, **aguas**.

Elipse de los bordes: algas ∫ aguas.

Desdoblamiento de los bordes, *algas // aguas*. Paronomasia que permite el paso del continuo al contiguo.

La intensidad destructiva del agua pertenece a la invarianza de la “desolación primordial”: Crecen *las mareas* y *las lunas*. Crecientes los estratos de escritura porque la memoria de los naufragos es abisal.

En un nivel tropológico, las elipsis de las extendidas sombras de las anáforas repercuten en los sesgos de la sintaxis:

Respiración sin fin del fondo.

Cuerpos.

Palabras.

Cuerpos

del palpar.

Su centro.

*Crecientes **las mareas y las lunas.***

Las metonimias permiten el paso del continuo al contiguo: de los ahogados en el mar a los brazos, de la incendiada noche a los ojos o a las algas.

En un nivel gramatical las elipsis de los plurales resuenan aliterativamente desde un continuo innumerable:

LOS BRAZOS de los ahogados , sus ojos

las algas.

Cuerpos.

Palabras.

Cuerpos

*Crecientes **las mareas y las lunas.***

.....las aguas a sus bordes⁶⁹³.

⁶⁹³ *Ibíd.*

4. EL SESGO DE LA SINTÁXIS.

El viento de las verdes flores puso/
 su clara opalescencia en los colores.
 Mar y cielo se unieron desprendiendo
 nuevas y azules transfiguraciones.
 W. Stevens.

Continuamos con el poema que venimos observando para comprender en él la *transformación* de las palabras. En el nivel del interpretante, la virtualidad de los *remas* permite abducir las relaciones con la desolación de la ausencia:

_____ en el mar, sus ojos _____
 _____ *en la incendiada noche de las algas* _____

_____ *Respiración sin fin del fondo* _____

_____ *Cuerpos* _____
 _____ *Palabras* _____

_____ *del palpar* _____.

_____ *Su centro* _____

_____ *Crecientes las mareas y las lunas* _____

_____ *Llegaste con las aguas a sus bordes* _____

Ahora vamos a observar los *semas* del texto para escuchar lo que nos dicen:

SEMAS LEXÍAS	AUSENCIA	ADVENIMIENTO	ROSTRO
BRAZOS	+	+	+
OJOS	+	+	+
RESPIRACIÓN	+	+	+
FONDO	+	+	+
PALABRAS	+	+	+
CUERPOS	+	+	+
CENTRO	+	+	+
PALPITAR	+	+	+
BORDES	+	+/-	+/-

La intersección sémica corresponde al archisemema de la *proximidad*.

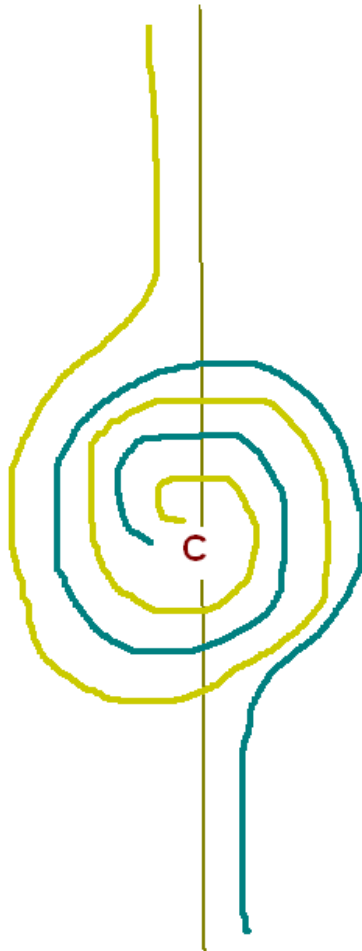
Llegaste con las aguas a sus bordes enuncia la *proximidad*, la perturbación de la brusca venida, el *rostro* que viene de las profundidades, la *expresión*, la eminencia de la visitación, lo infinito, la *tercera* persona, Él, “El más allá del que viene el rostro... El es absolutamente inabarcable”⁶⁹⁴, el *rostro* vacío de una ausencia irrecuperable.

La isotopía de “*la insólita visitación*”, que predomina en la poesía de Valente, es una función de la invariante de la *proximidad*.

⁶⁹⁴ Específica Levinas que, “El perfil que, por la huella, adquiere el pasado irreversible es el perfil del Él”. Levinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, op. cit., p. 282.

La *proximidad* se relaciona con la búsqueda de la latitud del centro ausente.

Los *remas* vierten las ausencias en el texto, configuran los sesgos de la sintaxis, el progreso hacia el centro, buscan la latitud:



C = CENTRO

EL CENTRO DEL ORIGEN, LA AUSENCIA. RITMO *INFINIVERTIDO* Y
EROSIÓN DE LAS PALABRAS.

El último verso del poema dice: *Llegaste con las aguas a sus bordes*. En los bordes el tiempo se hace exótico. El *borde* es una invariable icónica en la poesía de Valente. El ritmo del borde constituye la imagen de un lugar exento “*Borde/ donde dos movimientos / engendran la veloz quietud del centro*”⁶⁹⁵.

En el diagrama seguimos el ritmo de esta enigmática inmovilidad y contemplamos la desolación o desaparición en los surcos que arden del naufragio, “reguero del silencio”. Las curvas de las espirales corresponden a los surcos de erosión de las palabras (grieta de los tiempos), el desbordamiento de su material magnético nos orienta en las profundidades abisales.

El lenguaje que corroe las cosas existentes busca sin fin su *origen*, se irradia y extingue en el *centro*:

Cuerpos

del palpitar.

Su centro.

El centro del origen concentra las ambigüedades *extremas*; allí oscilan las confrontaciones, impera la indecisión, se retienen las fugas y se acelera el pasaje a la nada.

⁶⁹⁵ *Ibíd*, p. 86.

En el centro la fuerza del poema disuelve toda realidad e instantáneamente se deshace el poema a sí mismo:

SALIR del tiempo.

Suspender el claro

Corazón del día.

Ave.

Palabra.

Vuelo en el vacío.

En lo nunca

posible.

....⁶⁹⁶

El poema pertenece al regreso, a la ausencia de tiempo.

Por el centro del origen fluye la latitud musical; escuchemos:

.....

Todo

Parece ahora disolverse

⁶⁹⁶ Valente, José Ángel, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 90.

En su propio interior.

Muy lenta

Se desgrana la música.

Diríase

Que se escucha muy cerca.

¿Dónde?

.....⁶⁹⁷

La latitud de la *ausencia* en el fermento de la figura de los poemas de Valente se corresponde con el eclipse del tiempo; esta suspensión concuerda con una nueva noción instaurada en la obra de Antón Webern⁶⁹⁸, en donde la función horizontal se conduce por el tiempo cero a la función vertical, con lo cual *quedan abolidos los límites entre las dimensiones horizontal y vertical*⁶⁹⁹.

La latitud es una invariante operacional en la poesía de Valente y una de sus variantes es el Sur en que nada comienza. La latitud,

⁶⁹⁷ Valente, José Ángel, "(Piazza S. Marco, 1996)", *Fragments de un libro futuro*, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁹⁸ Valente reconoció la influencia de Anton Webern en su poesía. Se trata de un compositor austríaco, miembro de la llamada Segunda Escuela de Viena, exponente del dodecafonismo, seguidor de Arnold Schoenberg. Sus últimas obras son notables por su extremada intensidad, brevedad, claridad y delicadeza y por sus unidades melódicas fraccionadas. Webern amplió el concepto de serialización dodecafónica a la serialización rítmica, dinámica y tonal. Este desarrollo de su música influyó de forma decisiva en la generación de músicos de la postguerra, con figuras tan diversas como Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen, Igor Stravinski o Pierre Boulez.

⁶⁹⁹ Para ampliar este tema *vid.* Rostand, Claude, *Anton Webern. El hombre y su obra*, Alianza, Madrid, 1986, p. 148.

podríamos decir, representa la distancia angular desde el centro a un lugar dado del texto, *rema*. Lugares situados en el norte de la caída o en el Sur de la muerte.

La *sombra* del concepto derivado o situado en función remática genera los modelos de lo abisal: *Respiración sin fin del fondo*, caída de las palabras y, de la red: *mareas* (ahogados, algas, etc) y *lunas*.

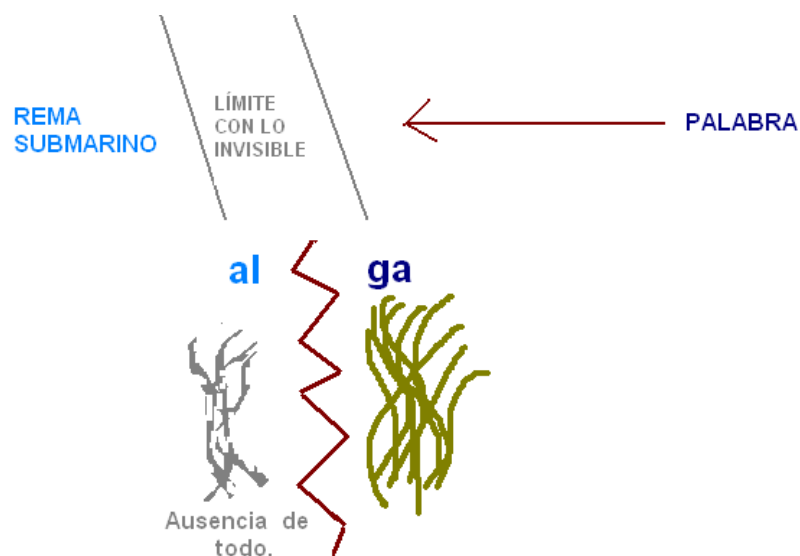
Los espaciamientos, los *remas*, el sesgo de la sintaxis y la caída de las palabras instauran la magia del *lugar puro* y permiten ver el paso de lo continuo: *Respiración sin fin del fondo*, a lo contiguo: *cuerpos, palabras*.

Las curvas de las elipsis corresponden a los surcos de erosión de las palabras, al desbordamiento de los tiempos.



🎵 RICERCARE. LA TRANS-FORMACIÓN DE LAS PALABRAS.

La palabra poética gira por la *ausencia* de las cosas, su movimiento desea alcanzar en general la comprensión de la *ausencia*, pero esta ausencia es infinita y no puede estar contenida en una sola palabra; entonces escuchamos cómo lucha la nada, cava, curva el pensamiento, busca una salida y agrieta las formas, derrumba los *límites* de la palabra y se abre a otros nombres que no son términos, sino conjuntos inestables, *remas*, en cuyo deslizamiento sin fin aparece la desaparición, la desposesión, el hundimiento en el vacío. La poesía busca el momento *límite* que la precede:



La poesía retrocede hasta el *límite* en que pasan las palabras a lo *invisible*, se nombra largamente el "alga" a partir de la ausencia de todo, se dibuja en la retracción submarina de la huella de otro mundo no visible: se transforma.

TRANS - FORMACIÓN DE LAS PALABRAS.

La poesía retrocede hasta el *límite* en que pasan las palabras a lo *invisible*. Se nombra largamente el “alga” a partir de la ausencia de todo, se dibuja en la retracción submarina de la huella de otro mundo no visible: se transforma.

La poesía transforma las palabras, cita las *algas* en su *ausencia*, por el olvido al que relega su imagen, su sombra o icono, en el fondo de la palabra *algas* surge lo desconocido, la oscuridad de un perfume, el peso de un rastro. La fuerza de las palabras, como dice M. Blanchot, autor próximo a esta poética valentiana, “hace presentes las cosas fuera de sí mismas”⁷⁰⁰, La materialidad del lenguaje nos acerca la comprensión de la ausencia por su peso, ritmo, figura, elementalidad.

Podemos decir entonces, y resumiendo, que la palabra es un elemento geológico desprendido en la perplejidad de las sombras, un “momento del anonimato universal”⁷⁰¹ que funciona en la ausencia del escritor y subsiste en la desaparición del mundo.

1. MATERIAL MAGNÉTICO Y EROSIÓN DE LAS PALABRAS. EL *LÍMITE* DE LA ELEMENTALIDAD.

En el preludio de este tercer capítulo de la Tesis descubrimos que hay un rumor continuo, envolvente, un eco infinito en los umbrales vacíos de las palabras, una tensión geológica, esperas, gravitaciones y

⁷⁰⁰ Blanchot, Maurice, *De Kafka a Kafka*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993, p. 52.

⁷⁰¹ *Ibíd.*

migraciones. La palabra está en *transe*, *transida*; como material magnético está configurada por un *límite expectrovertido*; resulta ser la nota o vibración de una escala geológica. Y como *límite infinivertido* procesa desde su adentro su *erosión*. Apreciemos en un poema los procesos erosivos de la palabra *transida*:

VIENES.

No estás.

Desapareces.

Hay duras ráfagas de viento.

Espesas nubes.

Vienes de pronto.

En luz te manifiestas.

Un instante tan sólo.

Deja caer tu no palpable velo

en la ciega raíz de nuestros sueños.⁷⁰²

Estamos ante experiencias de los *límites*, ligadas a lo genésico, al deseo infinito o a la existencia anterior al mundo como: la “pasividad”, la “espera”, la “materialidad de la noche”, la “escucha”, la “impersonalidad”, la “musicalidad”, “la elementalidad”, “lo informe”, “lo desértico”, “lo

⁷⁰² Valente, José Ángel, “(luna)”, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 84.

inmóvil”, “lo milenario”, “la incandescencia”, “lo sin fondo”, lo “inmemorable”, lo “incontenible”, lo “ilocalizable”, lo “invisible”. Los fragmentos del viento, la tierra, la luna, la luz, el agua, el aire, representan las isotopías del *preaparecer*.

El aire, el cielo, los *elementos* nos envuelven, nos contienen sin poder ser contenidos, no tienen formas, no vienen de ninguna parte, no se conocen, se viven como pura cualidad; expresan la fuerza inmediata de la existencia que nos disuelve.

La luz o la tierra o el cielo o el viento, sólo la dimensión anónima de la profundidad del elemento que se prolonga y se pierde. Donde nada empieza ni termina. *Continuo* fluido, conformación de la vida, del poema.

Al ser disueltos en lo elemental, la fuerza inmediata de la existencia nos sumerge en la *alteridad*. Irrumpen, de este modo, las cualidades conexas de la impersonalidad, vulnerabilidad y pasividad.

Ahora bien, la elementalidad mineral es propia de la pasividad de la palabra poética y gracias a esta *Primeridad* resulta posible imaginar iconos de sus paisajes, de donde abducimos que la autorreferencialidad de los elementos (agua, viento, etc) en la propia disposición de los poemas erosiona las palabras y dispone la contigüidad del sonido *algas/aguas* (fangos en derredor del manantial).

En la materialidad del lenguaje el efecto erosivo de lo acuoso (*Baja/ tumultuoso el río/ opaco de las sombras*⁷⁰³) y/o el mordiente del viento (*Ya no tienes figura: la tuviste/ cuando andábamos juntos contra el viento/ que ya me amenazaba con tu ausencia*⁷⁰⁴) diagramatiza la ausencia en dos movimientos que son invariantes en los conjuntos de palabras que figuran en las poesías de Valente. Los movimientos de reptación y de suspensión. Estos movimientos *radicales* hacen sensible la coexistencia del *tocar* y *el ver*. Revelan el poder del lenguaje de *figurar*, descienden hasta el grado ínfimo de sus unidades e importan desde lo geológico o abisal la agitación e insurrección de lo que será, la figura desnuda del pensamiento o los “esqueletos conceptuales” (desde la lógica contemporánea) del arquetipo de la *destrucción*:

....*Textos borrados, reescritos, rotos. Signos, figuras, cuerpos, recintos arrasados por las aguas. Piedras desmoronadas sobre piedras. Lugar que ahora sobrevuela el polvo. Morada sin memoria, ¿quién te tuvo? Tiempo hambriento de ser empozado en la noche...*⁷⁰⁵

Estamos ante “la elementalidad” (las aguas, el viento), “lo informe”, “lo desértico”, “lo sin fondo”, lo “ilocalizable”. Susceptibilidad de la palabra

⁷⁰³ *Ibíd.*, “(Días de invierno de 1993)”, p. 26.

⁷⁰⁴ *Ibíd.*, “(Hic locus)”, p. 79.

⁷⁰⁵ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 259.

erosionada que se mueve por reptación o suspensión. Precisemos estos movimientos:

El movimiento de reptación por el cual las palabras se mueven por tirones, lentas e imperceptibles: desprendiéndose una delgada película superficial de su fondo en el sentido de la pendiente. Así:

NOVIEMBRE.

La sofocada noche de la niebla.

Cámaras

de interminable luz velada.

El aire arrastra

abandonados cielos

hacia el lejano sur.

Con tenues manos

en la lenta mañana

levanta otoño oscuros

tus áureos pabellones.⁷⁰⁶

Seguimos el ritmo del otoño, la cadencia inclinada, la declinación, decadencia, caída y vuelta. La palabra atraviesa temblorosa el gran despojo del final del otoño. Las causas de su movimiento de reptación

⁷⁰⁶ *Ibíd.*, p. 221.

son extremadamente variables: alternancia de inundación - desecación, trato con las manos, crecimiento de raíces o excavación de agujeros que pueden ocasionar una serie de movimientos minúsculos en las partículas terrosas de las sílabas: *sofocada, velada, arrastra, manos, mañana, oscuros.*

El movimiento de suspensión por el cual las partículas demasiado pesadas de las sílabas para ser elevadas son puestas en movimiento por el impacto de otras partículas que saltan y entonces aquéllas son empujadas hacia la superficie del fondo:

.....

Rigor oscuro de la luz.

*Se desmorona el aire desde el aire
que disuelve la piedra en polvo al fin.*

*Sombra de quién, preguntas,
en las callejas húmedas de sal.*

No hay nadie.

La noche guarda ciegas,

apagadas ruinas, mohos
de sumergida luz lunar.

La noche.

....⁷⁰⁷

La piedra, nadie y la noche quedan en suspensión en el polvo disuelto por el aire que se desmorona.

La semántica se dispersa a la vez dentro y fuera del espacio de la obra. Pero tales extremos configuran, a su vez, la sintaxis, una sintaxis semántica: el *dentro* retiene y el *fuera* extrovierte; alude, adivina, *transe*, mueve el significante hacia nuevos significados con sus transiciones específicas, que son también las de la materia: al oscurecer, el “rigor” material deshace – su *erosión* – la forma en “sombra”, pasando por el desmoronamiento del aire, su roce en la “piedra”, que la transforma en “polvo”, etc. Y lo que parece al principio un tema material de volúmenes y cantidades se resuelve cualitativamente, como retrayendo las formas minerales a su cualidad emergente, primaria, el “moho” interno de la ruina. En otras palabras, las formas concretas llevan dentro no sólo el *límite* de su contorno, sino el principio de su ruina. Y esto es lo que denomina Domínguez Rey “ontopoética”⁷⁰⁸, la constitución poética del ente como forma determinada del ser, el *siendo* de algo específico. El ente, la forma concreta, está *siendo* y este su ser dinámico, significante,

⁷⁰⁷ *Ibíd.*, p. 220.

⁷⁰⁸ *Vid.* Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo: (José Ángel Valente)*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Verbum, Madrid, 2002, p. 110.

acontece como el poema: reuniendo en una unidad tonal cuanto se arruina desde *dentro* configurando un *fuera*, lo que percibimos⁷⁰⁹.

Cuando una palabra en agitación choca contra el fondo, puede hacer rebotar las partículas de polvo o material molido (*La noche guarda ciegas, /apagadas ruinas, mohos/de sumergida luz lunar.*) que, emergiendo en la zona turbulenta, pueden elevarse a grandes alturas por corrientes ascendentes y quedar en suspensión: “*La piedra en el aire: la seguí. Tu ojo, ciego como la piedra*”⁷¹⁰.

En cuanto al efecto acuoso de la erosión, en general, suele ejercer una acción compleja dependiendo de los niveles de permeabilidad del texto; si encuentra un nivel impermeable, se detiene y crea un plano sobresaturado, en el que se deslizan los materiales; si las palabras están desnudas y la precipitación es muy violenta, entonces se crean corrientes de fango por lo cual la masa de las palabras es susceptible de transformarse en un fluido viscoso:

LUGAR de destrucción.

.....

Has vuelto aún.

Las lluvias

⁷⁰⁹ Y este proceso lo encontramos asimismo en conceptos de la matemática moderna que se abren a una dispersión constitutiva.

⁷¹⁰ Paul Celan citado en Gadamer, Hans Georg, *¿Quién soy yo y quién eres tú? : comentario a "Cristal de aliento" de Paul Celan*, Editor: Herder, Barcelona, 1999, p. 117.

sumergieron oscuras

la boca de la noche.

Cielo rasante.

Pájaros.

Ceniza.

Ciega,

rota imagen borrada, indescifrable,

extinta⁷¹¹.

Si las inundaciones se profundizan, se originan los abismos. El agua excava en la palabra un canal por el que circula y este canal sólo funciona intermitentemente, por lo que su fondo desciende, alcanza primeramente los horizontes inferiores del terreno y después la roca madre, y al mismo tiempo sus bordes se extienden constituyéndose un abismo. Vemos a un lado y otro de la palabra, sus dilatados campos, el continuo en que lo concreto se configura como torbellino cósmico:

Después el viento,

como dios enemigo en la esfera del fuego,

arrancó de raíz cuanto no había ardido.

⁷¹¹ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit., p. 202.*

*Después el agua,
después la lluvia,
después el agua espesa
de polvo y de cenizas.*

*Caía inmenso un cuerpo celeste calcinado
desde el centro del aire y para siempre sobre
la destrucción⁷¹²*

El viento arrasador, la lluvia espesa, el agua creciente son isotopías de la destrucción, figuran *infinivertidamente* la erosión de las palabras: *polvo, cenizas*.

La poética *infinivertida* de Valente, en su actividad excavatoria, derrumbe, retracción de los fenómenos y atracción por el centro del remolino se acerca a la poética de Samuel Beckett:

La única indagación fecunda es la excavatoria, la inmersiva, una contracción del espíritu, un descenso. El artista [se retrae] atraído por el núcleo del remolino⁷¹³.

⁷¹² *Ibíd.*, p. 237.

⁷¹³ Beckett, Samuel, citado en Bloom, Harold. *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 505.

1.2. NAUFRAGIO SOLAR EN EL BORDE DE LOS GERUNDIOS.

Para cerrar esta parte relativa a los problemas lógico-semióticos de las invarianzas e interpretantes poéticos, la función remática, la oscilación del pensamiento entre la generalidad y la vaguedad y la transformación de las palabras poéticas, vamos a profundizar en los *límites* de la experiencia de *la insólita visitación* y en los bordes de los gerundios. Observemos un poema:

XXX

*Venías, ave, corazón, de vuelo,
venías por los líquidos más altos
donde duermen la luz y las salivas
en la penumbra azul de tu garganta.*

*Ibas, que voy
de vuelo, apártalos, volando
a ras de los albores más tempranos.*

*Sentirte así venir como la sangre,
de golpe, ave, corazón, sentirme,*

*sentirte al fin llegar, entrar, entrarme,
ligera como luz, alborearme.*⁷¹⁴

¿Cuándo, dónde el venir? El “____sentir venir____” es insaturable, sus relaciones con lo invisible *trans-forman* todo sentido del pasar. Los *remas* constituyen distancias cuya virtualidad se relaciona semánticamente con la potencia del fondo insondable. El tono de lo extremo, del *borde*, cifra todos los umbrales de las palabras. El revocamiento del sentido renueva siempre las distancias y, a la vez, reconocemos un principio fundamental del *límite* poético: que está constituido por el enigma de una *proximidad* que hace que las palabras se toquen independientemente del tema. Este enigma se escucha en la metonimia creada entre *ave-vuelo* y se diagramatiza en los matices laterales de las palabras *sentir-te, sentir-me, entrar, entrar-me*. Desde la oscuridad o el fondo las palabras crean surcos de arrastre: *venias, ibas, voy, vuelo, volando, sentirte, sentirme, llegar, entrar, entrarme, alborearme*. O cadenas procesivas de verbos que conjuntan las tres dimensiones del tiempo, pasado, presente y futuro, como repitiendo su sucesión punteada, inmediata y, a la par, fugitiva, pero adentrándose en la intimidad. Una intimidad que va construyendo el poema al tiempo que una esencia temporal sin cierre, sino abierta en gerundio: *alboreándome*.

El gerundio reúne el aspecto progresivo del léxico verbal antes apuntado, así como las cadenas respectivas de sintagmas. Y esa

⁷¹⁴ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 178.

segundo además en caída simétrica, que iconiza la abertura lenta del horizonte, es decir, de la conciencia poética.

Los surcos de arrastre son ecos del pulso con el poema ausente (*Límite*), con el Otro; con-pulsión de evanescencia: deseo insaturable de lo invisible. El “deseo insaturable de lo invisible” es una invariante que opera en todos los poemas.

La función remática nos ha impulsado a la *Terceridad* y hemos reencontrado tres arquetipos del lenguaje: la *sombra*, la *proximidad* y la *huella*, cuya universalidad sobrepasa los *límites* de la cultura y la especie.

También sobrepasan los *límites* de la cultura y la especie las experiencias que hemos descubierto en los textos de Valente y, que funcionan, en general, en gran parte de la poesía: “*la desolación primordial*”, “*la insólita visitación*”, “*el deseo insaturable de lo invisible*” y “*la huella abismadora*”:

“*la desolación primordial*” = *sus ojos / en la incendiada
noche de las algas.*

“*la insólita visitación*” = *Sentirte así venir como la sangre,/
de golpe, ave, corazón, sentirme, /sentirte al fin llegar, entrar,
entrarme, / ligera como luz, alborearme.*

“*la huella abismadora*”= *Respiración sin fin del fondo.*

“*el deseo insaturable de lo invisible*” =*Crecientes las mareas
y las lunas.....*

*.....Ibas, que voy/ de vuelo, apártalos, volando/
a ras de los albores más tempranos....*

II. LO AUSENTE DEL SIGNO Y LA HUELLA INMEMORIAL. PEIRCE Y LÉVINAS. LOS LÍMITES DEL ESPACIAMIENTO.

*El mío es un mundo ya pasado aunque aún vive. Un
jardín imaginado, gris de ramas rotas. Descuajadas,
nostálgico y sin remendar,
y una niebla más constante que todas las promesas,
Hart Crane.*

El concepto o significado semántico que abducimos de la experiencia de la “inmersión en el ocultamiento de la letra” es una transformación de la invariante percibida en el “deseo insaturable de lo invisible”, como podemos apreciar en el siguiente texto:

YOD

*La mano: en alianza la mano y la palabra: de alef a tav se
extiende yod: el tiempo no partido: la longitud de todo lo
existente cabe en la primera letra del nombre: yo no podría
franquear este umbral: no está mi voz desnuda: la mano es
una vibración muy leve como pulmón de un ave o como el
despertar: lo que es de tiempo no es de tiempo: no pasaré o no
entraré en el nombre: exilio: separaré las aguas para que
llegues hasta mí, dijiste: la mano es un gran pájaro incendiado
que vuela hacia el poniente y se consume como una antorcha
de oscura luz.”⁷¹⁵*

⁷¹⁵ Valente, José Angel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 67.

Hay en este texto, como en otras partes de su obra, una relación con un remoto pretérito, “con un allí-desde-siempre”⁷¹⁶ que no puede despertar a la presencia porque paradójicamente no pertenece al tiempo.

Se presiente en el lenguaje una *Primeridad*, una pasividad, sensibilidad que se estructura en la *huella* entendida como “aquello que no se deja resumir en la simplicidad de un presente”⁷¹⁷. La *Huella* aparece como la *distancia* y el fondo del *horizonte* cuyos *límites se retraen* espacial y temporalmente; *límites*: “antepredicativos, innominados e inmemoriales”. Horada un espacio interpretativo⁷¹⁸. En la “*huella*” del significante actúa el presentimiento de la alteridad y de la apertura dialógica. El “ser algo más”, ex-cedencia, estar fuera de sí, “bucle extraño” del lenguaje; ambivalencia, contradicción, apertura hacia la alteridad absoluta.

El *espectro del Límite*, el umbral de un poema ausente, tensa el deseo de “entrar” en el nombre, el deseo insaturable de convocar el aquende, pero el des-tiempo transforma las relaciones y sólo queda el transir en el exilio. Ex - ilio en el que la “x” funciona como marca o *huella* del transir: la x extiende y excede. En *Yod* se extienden todas las letras, su espacio excede todos los tiempos.

En la tradición cabalística, la letra *Yod* equivale al “Punto Infinito”.

Se trata de un pequeño punto suspendido que revela la chispa de bondad

⁷¹⁶ <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos>.

⁷¹⁷ *Ibíd.*

⁷¹⁸ Expone Domínguez Rey que por la huella se abre un espacio inédito: “Se abre así un espacio crítico e interpretativo muy diferente del pragmático o, a la inversa, la pragmática adquiere un sentido subsidiario, pues nunca alcanza la pretensión de llenar los huecos de la distancia y el fondo del horizonte, totalizando al máximo” (*El drama del lenguaje, op. cit.*, p. 229).

esencial escondida en la letra *Tet*⁷¹⁹. *Yod* quedó a continuación del *tzimtzum* inicial (la contracción de la Infinita Luz de Dios para hacer "lugar" a la Creación) dentro del espacio vacío como punto potencial e individual o "impresión". El secreto de este punto es el poder del Infinito de contener el fenómeno finito dentro del Sí Mismo, y expresarlo en la realidad externa aparente. Esta letra pasa del punto, al espectro y a la figura. Se refleja como el potencial Infinito que tiene el punto, de desarrollarse y expresarse en todo el múltiple fenómeno finito de tiempo y espacio.

Paradójicamente la Esencia Infinita de *Di-s*, que originalmente "encubría" el poder de *limitación*, se volvió ahora *El mismo oculto* (no de verdad, sino desde nuestra limitada perspectiva humana) dentro del punto de la luz contraída. Desde el interior de este punto de *limitación* es revelado el secreto de las diez *sefirot*, los canales Divinos de luz, a través de los cuales *Di-s* trae continuamente Su mundo a la existencia. Diez, el valor numérico de *Yod*, es también el número de mandamientos. Diez representa la fórmula: "El décimo será sagrado", la naturaleza decimal de la realidad. El NOMBRE de *Yod* es *Mano*; empujar. Los Mundos: el secreto del espacio; empujar - el principio de acción y reacción. La naturaleza ondulatoria de la radiación. Las Almas: reconocimiento, agradecer - dar lugar a otros. Las "manos" de *Di-s* - La Voluntad Divina y la habilidad de sostener la Creación. Caridad, física y espiritual.⁷²⁰

⁷¹⁹ Para ampliar la relación de la letra *Yod* con las otras letras y sus características metafísicas *Vid.* <http://www.dimensiones.org/canales/topicos/Letras%20Hebreas/10%20%20iud.htm>.

⁷²⁰ Para profundizar en estos rasgos sagrados *Vid. Ibíd.*

La Cábala se considera como una escritura anterior a la escritura y un habla anterior al habla. Impugna todos los *límites infinivertida y expectrovertidamente*. No establece *límites* entre la presencia y la ausencia: “su Dios es al mismo tiempo *EinSof* y *ayin*, presencia total y total ausencia” y “todos sus interiores contienen exteriores, a la vez que todos sus efectos determinan sus causas”⁷²¹.

La *Yod* nos habla de una *impresión*. En el espaciamiento marcado por los *dos puntos* en el poema citado reconocemos también una *huella*.

Los dos puntos son un indicio del *límite poético* que revela el vínculo enigmático de un adentro con un afuera. El *límite* como espaciamiento. Pero, a la par, son puntos icónicos de una presencia simultánea, como emergencias semánticas de un mismo fondo, de tal modo que cada periodo incurso entre los dos puntos sucesivos adquiere carácter sinónimo, más aún, de equipolencia de sentido sobre los significados diferentes de palabras también distintas. Las secuencias del texto se superponen así como radiaciones de un mismo centro; son punto de apoyo. Es un efecto sintáctico y semántico, rítmico (superposiciones secuenciales de los párrafos), de la tensión sémica de la escritura y lectura talmúdica, del orden computacional de la música weberiana. Una escritura que se lee, o una lectura que se escribe, pues la mano, su

⁷²¹ La Cábala, argumenta H. Bloom, “es una teoría de la escritura, pero se trata de una teoría que niega la diferencia absoluta entre la escritura y el habla inspirada, tanto como niega los distinguos humanos entre la presencia y la ausencia [...] La Cábala habla de una escritura anterior a la escritura (el ‘rastro’ de Derrida), pero igualmente de un habla anterior al habla, de una Instrucción Primordial que precede a todos los rastros del habla. Derrida, en su *Gramatología*, argumenta que la escritura es a la vez externa e interna al habla, porque la escritura no es una imagen del habla, mientras que el habla en sí ya es escritura, ya que el rastro que sigue ‘ha de concebirse como anterior al ser’ ”. Bloom, Harold, *La Cábala y la Crítica*, Monte Avila Editores, Venezuela, 1992, p. 53.

figura, la *Yod*, preside todo el espectro del texto, la figura implícita, como en los códigos talmúdicos y cabalísticos. El texto coimplica una figura y hasta un número, la letra que recurre sobre sí misma en otros números o letras, desde el principio al final del alfabeto, pasando por el intermedio, la *Yod*.

El *límite* de los dos puntos – arcos abatidos como los paréntesis – son una invariante relacional de *inclusión*. Los dos puntos son asimismo *límites* en que sus interiores contienen exteriores. Los *límites* se franquean, el espacio devora el tiempo.

La espacialidad o *huella* del Nombre tensa todos los *remas*:

_____despertar_____, _____franquear_____,
 _____entrar_____, _____pasar_____, _____
 volar_____, _____consumir_____, etc.

Esta *huella* en el modelo cabalístico equivale a una escritura anterior a la escritura⁷²² y permite pensar simultáneamente la presencia y la ausencia⁷²³; la inmersión en el ocultamiento. Establece la red de lo

⁷²² Como se sabe la Cábala comprende una teoría de la escritura, pero, según argumenta Harold Bloom, se trata de “una teoría que niega la diferencia absoluta entre la escritura y el habla inspirada, tanto como niega los distingos humanos entre la presencia y la ausencia [...]La Cábala habla [...]igualmente de un habla anterior al habla, de una Instrucción Primordial que precede a todos los rastros del habla. Derrida en su *Gramatología*, argumenta que la escritura es a la vez externa e interna al habla, porque la escritura no es una imagen del habla, mientras que el habla en sí ya es escritura, ya que el rastro que sigue *ha de concebirse como anterior al ser*”. Bloom, Harold, *La Cábala y la Crítica*, Monte Avila Editores, Venezuela, 1992, p. 53.

⁷²³ La lógica de la Cábala es plurivalente, permite pensar simultáneamente la presencia y la ausencia totales, asevera Harold Bloom, “La Cábala piensa además según modos que no le están permitidos a los metafísicos occidentales, ya que su Dios es al mismo tiempo Ein-Sof y ayin, presencia total y total ausencia, y *todos sus interiores contienen exteriores*, a la vez que todos sus efectos determinan sus causas [...]La Cábala interrumpe el movimiento del ‘rastro’ de Derrida, ya que tiene un punto de lo primordial, donde la presencia y la ausencia coexisten por interacción

invisible. En esta red reconocemos la sensibilidad del lenguaje. El tacto del *rema* descubre la ausencia, la presencia del Infinito. Descubrimos que la “inmersión en el ocultamiento de la letra” es una transformación de la invariante del “deseo insaturable de lo invisible”; la sombra de la caligrafía en la respiración inmemorial atraviesa todos los *límites* espacio-temporales y la voz vibra en la asistencia continua del significante. Estos misteriosos procesos nos adivinan un rostro, *huella*.

Principio dinámico que asiste al lenguaje, que es significancia, trascendencia, *huella* irreductible, imperecedera.

El *Decir* poético se configura como *huella* y sombra de lo invisible e ilocalizable. *Decir* de aquella huella estratificada, inaprehensible e imperecedera (una marca anterior al signo, al sentido y al sujeto).

La huella del *Decir* nos retrae a interpretar una y otra vez el origen del lenguaje, el sentido oculto.

Peirce insiste en que todos los signos se constituyen en la *ausencia* y dentro de esta tenue atmósfera laberíntica define el representamen, el signo, como:

Todo aquello que determina que otra cosa (su interpretante) se refiera a un objeto al cual él mismo se refiere del mismo modo (su objeto), transformándose a su vez el interpretante en signo y así *ad infinitum*.⁷²⁴

continua. Con este punto retornamos a la corona del árbol sefirótico y a las Sefirot como un modelo guía para una teoría de la influencia poética” *Ibid.*, p. 53.

⁷²⁴ Agrega Peirce: “Sin lugar a dudas la conciencia inteligente debe participar en esta progresión. Si la progresión de interpretantes sucesivos llega a un fin, se considera por lo tanto que el signo es al menos imperfecto. Si una idea interpretante, al haber sido determinada en la conciencia de un individuo, no genera ningún signo externo, sino que esa conciencia se destruye, o de otro modo pierde todo recuerdo u otro efecto significativo del signo, se torna absolutamente imposible saber

El representamen está despojado de la evidencia intuitiva. No se encuentra en él una fenomenalidad que reduzca el signo a la presencia de una cosa. La manifestación sólo constituye un signo que no devela presencia alguna: "la idea de manifestación es la idea de un signo"⁷²⁵. La fluidez del signo pertenece al territorio de la ausencia, lo propio del representamen es distanciarse de sí, ser otro. El representamen equivale a una relación que suscita un interpretante que se convierte a su vez en un signo y así hasta el infinito.

El representamen existe como Narciso, está próximo del otro de sí en el espejo vertiginoso del interpretante: "La identidad consigo mismo del significado se oculta y desplaza sin cesar"⁷²⁶.

Todas las relaciones de la función sígnica se fundamentan en el tercer miembro *ausente*, esto es, el *interpretante*.

El signo *se asiste por lo que viene de "otra parte"* y resulta una función de la *huella*. Esta aparece como la distancia y el fondo del horizonte cuyos *límites se retraen* espacial y temporalmente; *límites*: "antepredicativos, innominados e inmemoriales"⁷²⁷.

La *huella* marca la tensión hacia el Infinito del interpretante, el *transir* de los signos. Como podemos apreciar en este otro texto:

*IMÁGENES de imágenes de imágenes. Textos
borrados, reescritos, rotos. Signos, figuras, cuerpos, recintos*

si dicha idea existió alguna vez en dicha conciencia. En ese caso, resulta difícil observar si el hecho de decir que la idea estuvo alguna vez presente en esa conciencia tendría algún sentido, ya que el decirlo sería un interpretante de esa idea". C.P. 2.303.

⁷²⁵ Peirce citado en Derrida, Jacques, *De la gramatología*, Siglo Veintiuno, México, 1998, p. 64.

⁷²⁶ *Ibíd.*

⁷²⁷ Domínguez Rey, Antonio, *El Drama del lenguaje*, op. cit., p. 229.

*arrasados por las aguas. [...]Daría todo el aire por un grito, la posesión del reino por un solo gemido. Abrieron los augures las entrañas del dios y entregaron su cuerpo lacerado a los depredadores.*⁷²⁸

Entramos en el espacio-tiempo exótico de la *huella* en el ritmo de la sombra. Escuchamos desolación y grietas. La fragmentación de la **g** que lignifica los signos: *imágenes, signos, aguas, augures, lugares, figuras, entregaron* desde el aluvión del *grito, gemido*.

1. LA HUELLA Y LA CURVATURA DEL PENSAMIENTO.

La expresión, más allá de su función de comunicar un pensamiento, “deja una *huella*” que, nos dice A. Ponzio, “se pone de manifiesto en la comunicación como la significancia de la significación. La significancia se manifiesta en el *decir* mismo y no se agota en lo dicho”⁷²⁹. Es lo que sentimos en los poemas de Valente: *El paladar, su trémula /techumbre del decir./ Humedecida/ raíz.*⁷³⁰

El misterio único de la *huella* se inmiscuye para siempre en la palabra y vuelve enigmático lo que se creía próximo, propio y presente.

⁷²⁸ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 259.

⁷²⁹ Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana. El Pensamiento de Bajtín y la Ideología Contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 222.

⁷³⁰ Valente, José Ángel, “XXXII”, *El fulgor, op. cit.*, p. 281.

Lo que revela la *huella* no se desvela sino que permanece “invisible, irreductible a objeto y no pierde la propia interioridad y el propio secreto, su apertura hacia la alteridad absoluta”⁷³¹. El *Límite* es *sobre-impreso*: “*bajo la luz la luz*”; allí la letra ha pasado, parte, se absuelve.

La “*huella*” es *excedencia* inherente al movimiento de la palabra poética, signo de la alteridad y de la apertura dialógica.

En la “*huella*” del significante se presiente el “ser algo más”, la infinitud, el estar fuera del ser, la autorreferencialidad, un “bucle extraño”, la equívocidad e indecidibilidad ⁷³².

La *sobre-impresión* de la *huella* del *decir* en el cuerpo de las palabras las dispersa y sobrevierte: *Piedras desmoronadas sobre piedras*, escritura sobre escritura, esparcimiento, talud:

Ahora se sumerge

bajo la luz la luz.

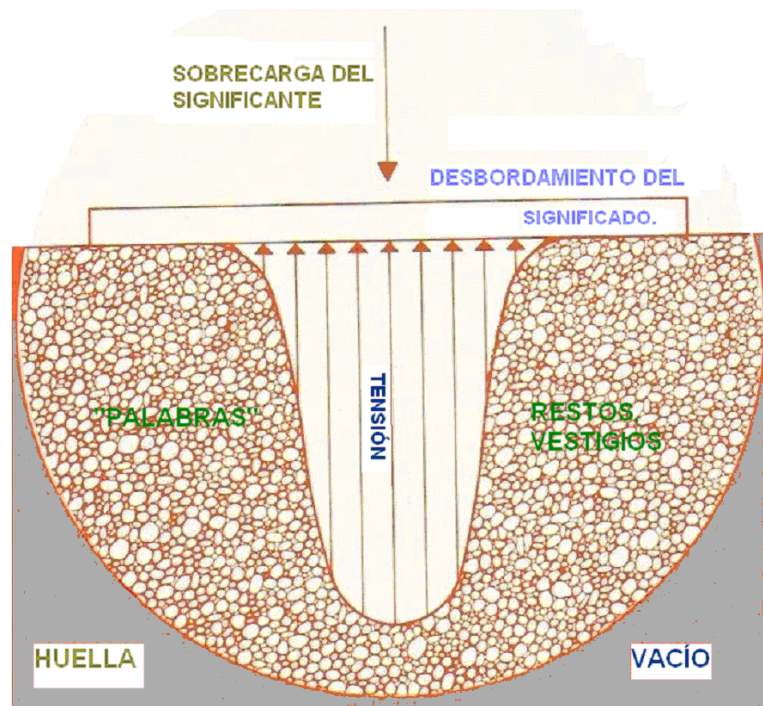
.....⁷³³

En el *límite sobre-impreso* el pensamiento se curva:

⁷³¹ Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana*, op. cit., p. 222.

⁷³² Con Lévinas, nos dice A. Ponzio, “podemos llamar ‘*huella*’ al signo de esa práctica de ‘escritura’ inherente al movimiento de la obra”. Una serie de características son propias de la *huella*: “independencia de lo dicho, ser algo más, infuncional al intercambio de mensajes, disimetría, ex – cedencia, situarse ‘fuera’ del ser y de las categorías que lo describen, inutilidad respecto a la economía de la narración, de la fábula, autorreferencialidad, ambigüedad, contradicción [...] configuran la significancia del decir como *proximidad*, contacto intercorporal, participación, y la convierten en la *huella* de una actividad que posee las características de la escritura”. *Ibid.*

⁷³³ Valente, José Ángel, “Canción de otoño”, *Obra poética 1*, op. cit., p. 504.



CURVATURA DEL PENSAMIENTO.

En el diagrama vemos la dirección de una luz invisible, la ascensión de la lluvia persistente de lo inmemorial, el abismamiento de la huella en la pre-tensión del *decir*, el exceso, el ámbito expansivo del pensamiento, su retracción en la forma pura de la sensibilidad, las vibraciones de la huella en la abducción.

Precisamente, Peirce identifica la conciencia como un lago sin fondo en que se encuentran restos de objetos en diferentes profundidades, un lago que puede contener el cielo que está antes de cualquier cielo y, en cuyos niveles más invisibles, sensibles, “profundos”, también es posible el acceso a lo general del continuo “más allá” de los niveles cognitivos “superficiales” de la mente⁷³⁴.

⁷³⁴ Zalamea, Fernando, *Razón de la Frontera y Fronteras de la Razón*, op. cit., p. 107.

El pensamiento se curva en la oscuridad de las aguas, en la intensidad de lo desconocido, lo cual emerge por unos instantes para volver a hundirse⁷³⁵.

Esto es lo que cantan los poetas:

*La palmera al extremo de la mente
Se eleva más allá del pensamiento,
En la extensión de bronce.*

*Un pájaro de plumas doradas
Canta allí una canción extranjera
No destinada al hombre, sin sentimiento humano
.....”⁷³⁶*



⁷³⁵ Escribe Peirce: “Hay un número tan grande de ideas en la conciencia de bajos grados de viveza, que pienso que puede ser verdad —y de todas maneras es aproximadamente verdad, como una consecuencia necesaria de mis experimentos— que toda nuestra experiencia pasada está continuamente en nuestra consciencia, aunque la mayor parte de ella se hunde hasta una gran profundidad de oscuridad. Pienso en la consciencia como en un lago sin fondo, cuyas aguas parecen transparentes, pero en las que sin embargo sólo podemos ver claramente un pequeño trecho. En estas aguas hay incontables objetos a diferentes profundidades; y ciertas influencias darán a ciertas clases de esos objetos un impulso hacia arriba que puede ser lo suficientemente intenso y continuar lo suficiente para llevarlos a la capa superior visible. Después de que el impulso cesa comienzan a hundirse hacia abajo”. Peirce citado en Barrena, Sara, *Creatividad en Charles S. Peirce: Abducción y Razonabilidad*, Tesis doctoral, Pamplona, 2003, pp. 405-406.

⁷³⁶ Wallace Stevens, “De la simple existencia”, citado en Sánchez Robayna, Andrés, *La sombra del mundo*, Pre-Textos, Valencia, 1999, p. 190.



EL “OBJETO DINÁMICO” *ILIMITADO* Y EL TRASVASE DE LOS SUSURROS.

Ahí se elevó un árbol. ¡Oh pura trascendencia! / ¡Orfeo canta! ¡Oh, árbol alto en el oído! / Y todo calló. Pero aun en el callar hubo / un nuevo comienzo, un cambio, una señal...
Rilke.

En esta parte de la Tesis investigaremos las implicaciones literarias del concepto peirceano de *objeto dinámico u objeto mediato ilimitado* que es exterior al signo. Con una “realidad” independiente de toda semiosis. Construible a través de la semiosis “ilimitada y final”. Con la singularidad de que la identidad del *objeto dinámico* construido será inverificable, pues con relación a éste, como argumenta Peirce, “el signo *no puede* expresar, que no puede más que *indicar* y dejar que el intérprete descubra por *experiencia colateral*”.⁷³⁷

Aquí postulamos las relaciones intrincadas entre el concepto de *objeto dinámico* y algunos de los problemas más importantes de los *límites*, relacionados con la *trascendencia*, la *objetividad*, la *indeterminación*, el sentido, la memoria, el símbolo, el tono, el ritmo, la alteridad, la pasividad y las isotopías de la escucha, el espacio, la soledad, el silencio y la musicalidad. Leamos el siguiente poema, seamos todo oídos:

*La memoria nos abre luminosos
corredores de sombra.*

⁷³⁷ (C P 8.134).

*Bajamos lentos por su lenta luz
hasta la entraña de la noche.*

El rayo de tiniebla.

*Descendí hasta su centro,
puse mi planta en un lugar en donde
penetrar no se puede
si se quiere el retorno.*

Se oye tan sólo una infinita escucha.

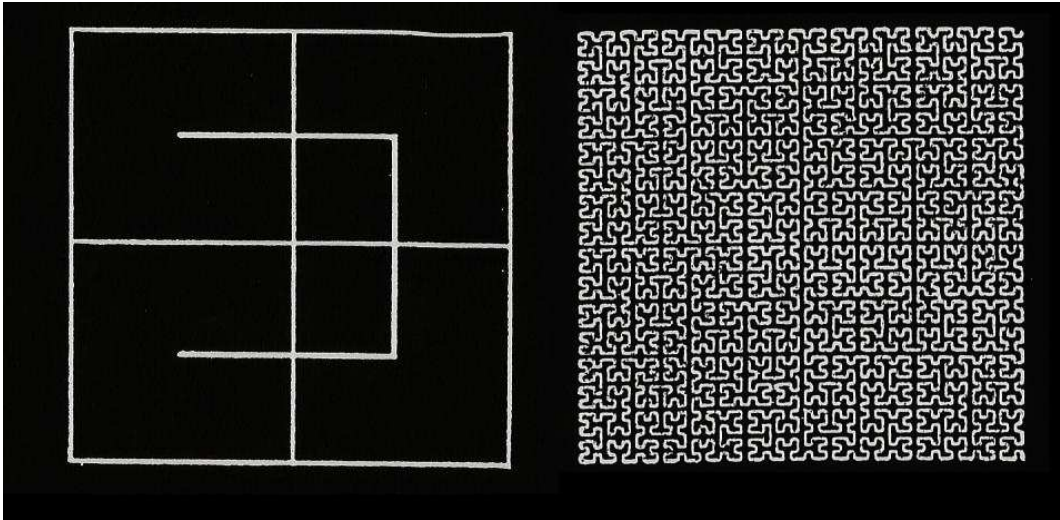
*Bajé desde mí mismo
hasta tu centro, dios, hasta tu rostro
que nadie puede ver y sólo
en esta cegadora, en esta oscura
explosión de la luz se manifiesta.⁷³⁸*

⁷³⁸ Valente, José Ángel, "(*Tamquam centrum circuli*)", *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 60.

Ordenemos la formación de sus campos semánticos:

SEMA LEXÍA	TRASCEN- DENCIA.	UNIVERSA- LIDAD	INDETERMI- NACIÓN	CONTINUO
MEMORIA	+	+	+	+
LUMI- NOSOS	+	+	+	+
CORRE- DORES	+	+	+	+
SOMBRA	+	+	+	+
BAJAMOS	+	+	+	+
LENTOS	+	+	+	+
NOCHE	+	+	+	+
CENTRO	+	+	+	+
INFINITA	+	+	+	+
ESCUCHA	+	+	+	+
DIOS	+	+	+	+
ROSTRO	+	+	+	+
EXPLO- SIÓN	+	+	+/-	+
LUZ	+	+	+/-	+

El conjunto de la intersección de estos semas forman el archisemema de la *infinita escucha* que podemos traducir, metafóricamente, a la *teoría matemática de categorías* como la *flecha universal del vibrato* y equipararla al *objeto dinámico* de Peirce. Escuchamos en todos los poemas algo que *insiste* y *persiste*, hay algo inconcebible con mucho sentido como la curva que llena una superficie:



Soledad del sonido *ilimitado* del objeto dinámico. En todos los poemas algo insiste y persiste.

CURVA DEL MURMULLO QUE LLENA EL UNIVERSO.

Vemos los horizontes de la música “*transida*” que subtiende y sobrevuela a todas las palabras poéticas. Escuchamos el trasvase de los susurros: *Bajamos lentos por su lenta luz*. Sonidos amortiguados, lejanos, *figuras acústicas*, como las llama Novalis, en la preparación de un polvo que bríllase:

Movimientos laterales del aire al resonar. Movimientos sonoros figurados como letras [...] movimientos laterales y figurados de la luz y del calor. Las *imágenes* de colores son figuras lumínicas. El rayo de luz es el arco que acaricia las cuerdas [...] se obliga al sonido a *imprimirse* a sí mismo – a cifrarse- [...] que retenga los colores de las diferentes luces...”⁷³⁹.

Novalis nos describe un ritmo *expectrovertido*, expansión de gamas cifradas en una letra. Ritmo propio del *transir*, el que escuchamos en sus ecos y susurros. *Expectroversión*, vibración, resonancia. Ritmo

⁷³⁹ Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia*, op. cit., pp. 313-314.

acusmático⁷⁴⁰ de números burbujeantes, hirvientes, como las aguas subterráneas en las que nació el poeta.

El ritmo se espesa con la ausencia. Su clave acústica se proyecta hacia lo desconocido. En la verdad espiritual del ritmo recordamos más de lo que sabemos: *LA memoria nos abre luminosos /corredores de sombra.*

Se ritma el interior de la materia, *infinivertidamente*; desde su evanescencia el sonido es impulsado, oscilado, rotado. Torbellino en la voz y en la creación. Objeto dinámico, lo que retrae y resuena. Sumerge y emerge: *Bajé desde mí mismo/hasta tu centro, dios, hasta tu rostro /que nadie puede ver y sólo/en esta cegadora, en esta oscura /explosión de la luz se manifiesta.*⁷⁴¹

La trascendencia del sonido verbal no es una relación en presencia, sino una transición que se da en la pasividad que se abre a la escucha en “*la pura raíz del aire*”⁷⁴². Estamos en el horizonte de la alteridad de la escritura que no insta a la audiencia porque se da en las diferentes formas de escucha, se ofrece a la mirada, es atrayente, *dice*.

La atención a lo Otro se da desde un oír siempre interior, desde un recogimiento que no tiene necesidad de sonoridad externa, por eso el poeta es constante en la escucha de lo que adviene *originariamente*;

⁷⁴⁰ Acusmático, concebido como un arte sonoro basado en el mundo exterior que se vuelve abstracto en la escucha.

⁷⁴¹ Valente, José Ángel, “(*Tamquam centrum circuli*)”, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 60.

⁷⁴² Valente, José Ángel, “(Segunda oda a la soledad)”, *Ibíd.*, p.25.

sobre-entiende y oye lo inaudito, *Descendí hasta su centro,/puse mi planta en un lugar en donde /penetrar no se puede/si se quiere el retorno.*

Escuchar la materia o la palabra reclama un adentramiento, una reunión, una *infiniversión* en la profundidad originaria.

La espera de la poesía se da en la profundidad del espacio en que se abren los *luminosos /corredores de sombra*. El espacio del lenguaje indica el sendero y el lugar donde se concentra la soledad de la espera, *SÓLO la soledad resuena larga/ igual que cola o viento*⁷⁴³.

La pasividad en que adviene la creación conjuga la espera y la escucha. Una y otra configuran una misma topología: la espera es conexas al desierto y la escucha es conexas al callar (en cuanto condición de la comprensión del sentido de cada enunciación en su irrepetibilidad), a la alteridad.

La larga espera está expresada por la iteración de la fórmula *Bajamos, Descendí, Bajé*. La *infiniversión* se da en el desvío de la noche que retorna al pliegue o latencia de las cosas: *Bajamos lentos por su lenta luz /hasta la entraña de la noche*. Noche desertizada que es génesis, espera o dolor en la que sólo se puede hablar de modo indirecto,

⁷⁴³ *Ibíd.*

por rodeos, aproximativamente, indicando el *objeto mediato*, *Quedan tiempo y escucha/ para oír lo celeste*⁷⁴⁴.

La sonoridad del silencio o la soledad del sonido ilimitado del *objeto mediato* o *dinámico* la podemos formular así:

$$O.M. = S.S = E = (ESCUCHA, ESPERA, ESPACIO).$$

La piel extendida de la palabra se abre a la escucha en la espera infinita desde la profundidad originaria del espacio, en la *expectroversion* solitaria del sentido y el tono, tal como anuncia Celan:

REVISTE LAS CAVIDADES DE LA PALABRA
con pieles de pantera,
amplíalas, piel para allá, piel para acá,
sentido para allá, sentido para acá,
dale aurículas, ventrículos, válvulas
y soledumbres, parietales,
y escucha atento su segundo
y cada vez segundo y segundo
*tono.*⁷⁴⁵

Esta escucha infinita que se puede sentir en el *objeto dinámico* de Peirce tiene como paisaje lo *indeterminado*. El *límite* de lo indeterminado será tratado en los siguientes párrafos.

⁷⁴⁴ Valente, José Ángel, "(Fábula)", *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 61.

⁷⁴⁵ Celan, Paul, *Obras Completas*, op. cit., p. 299.

III. LA INDETERMINACIÓN DE LOS SIGNOS EN LAS MATEMÁTICAS Y LA TRANSPOSICIÓN DEL OBJETO EN LA POESÍA.

Alcanzados los niveles más altos de la abstracción. Las matemáticas crean a partir de un cierto concepto lo indeterminado, que libera de lo existente para poder “acceder a la generalidad de lo posible”⁷⁴⁶. La poesía tiende, incluso, a convertir el existente en caso único, singular, de una presencia concreta.

La matemática pura es la actividad en la que el hombre es capaz de crear a partir de la nada; porque, crea, simultáneamente, *la red y el pez*, la creación, anhelada, más pura de los poetas; lo incondicionado que escapa a la sentencia de Novalis: “Buscamos en todas partes lo incondicionado y sólo encontramos cosas”⁷⁴⁷.

Son dos, por tanto, los movimientos. Uno, de la cosa a su descondicionamiento. Otro, de la incondición e indeterminación conceptiva, a lo concreto que, de algún modo, lo retiene, pues los puntos, raíces, enclaves de lo retenido, sirven de pauta y guía para acceder al fondo incondicionado.

⁷⁴⁶ En la lógica de Peirce la superación de lo determinado y actual de la *Segundidad* para acceder al continuo genérico (*Terceridad*) se apoya sobre los elementos de indeterminación y azar (*Primeridad*) que descarnan a lo existente de sus particularidades. Zalamea, Fernando, *El Continuo Peirceano*, op. cit., p. 56.

⁷⁴⁷ Novalis, Friedrich L. Von H., *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, Akal, Madrid, 2007, p. 199.

La indeterminación del objeto en las matemáticas puras inaugura un nuevo modo de pensar que surte la total autonomía de esta ciencia y permite la vinculación semántica entre estructuras profundas de la misma. Como afirma Poincaré, “la matemática es el arte de nombrar de la misma manera a cosas distintas”⁷⁴⁸.

La disolución del objeto en la matemática pura conformada por la abstracción lógica está vinculada con la generalización de sus métodos. Y dicha generalización ya está presente desde los esfuerzos universalistas de Leibniz y resurge, independientemente, desde los comienzos de la llamada lógica simbólica; a este respecto, anota George Boole:” Lo que hace posible la lógica es la existencia de nociones generales en nuestra mente, nuestra capacidad de concebir una clase y de designar mediante un nombre común a sus miembros individuales”.⁷⁴⁹

En efecto, la idea de clase da la posibilidad de extender y ampliar indefinidamente el terreno de acción de la matemática hasta grados muy elevados de abstracción. Dicha idea es capaz de aunar en un instante una infinidad de “objetos” sin contarlos, libres del devenir temporal. Los

⁷⁴⁸ Amplía este principio Javier De Lorenzo con precisión: “Trabajar en geometría hiperbólica, trabajar en funciones automorfas supone dos lenguajes, dos métodos, dos aspectos problemáticos diferentes y, sin embargo, ambos poseen la misma estructura profunda, como vivió el matemático francés. Ambos lenguajes no son más que realizaciones o modelos distintos de la misma estructura. Es claro que, para expresar ésta, ha de requerirse un lenguaje más abstracto, formal, que aquellos en los que se plasman realizaciones o modelos suyos. Ese lenguaje será el establecido sintácticamente. Pero aquí, esa sintaxis aparece supeditada al enfoque semántico. De Lorenzo, Javier, “Ciencia y Vanguardia” en Albaladejo, Tomás (edc.), *Las Vanguardias. Renovación de los Lenguajes Poéticos*, op. cit., pp. 48-49.

⁷⁴⁹ Boole, George, “Análisis matemático de la lógica” en Newman, James (Editor), *Sigma. El mundo de las Matemáticas*, op. cit. v. 5., p. 245.

símbolos correspondientes a las clases, por lo tanto, no son “objetos auténticos”⁷⁵⁰.

La naturaleza de estos signos es indeterminada, se trata de elementos cualesquiera en los que hay que captar lo constructivo⁷⁵¹, sus relaciones desde un ideal infinito actual⁷⁵², es decir, captar las operaciones de las variables estructuradas en una “variedad”⁷⁵³ o multiplicidad, en las cuales, el que sería el objeto ha sido disuelto en un paisaje de infinitud que confronta lo representativo, por lo cual las proposiciones matemáticas en dicho infinito actual o incluso transfinito no pueden ser contrastadas con hechos de la naturaleza y deben sostenerse por la pura derivación formal; la lógica es todo su territorio.

El objeto matemático, nos dice Javier de Lorenzo, se forma en una estructura:

La variedad, sistema, agregado o multiplicidad de elementos cuya naturaleza no importa, elementos no objetos sino variables

⁷⁵⁰ No son objetos auténticos como sus componentes, en el caso de que éstos sean individuos. En el sistema de Whitehead y Russell se trata, según ellos, de “símbolos incompletos: es su empleo el que debe definirse, y se presume que ellos mismos no tienen ningún significado [...]. De ahí que las clases, tal como las introducimos nosotros, sean puros símbolos o convenciones lingüísticas » citado por Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, op. cit., p. 157.

⁷⁵¹ De Lorenzo, específica: “Es claro que se requiera del signo, del esquema constructivo. Pero lo que hay que “ver” en ese signo, en esa marca, no es el signo o marca, que han de ser trascendidos, lo que hay que captar es lo constructivo que puede realizarse con ellos. Esto implica que no hay objeto dado ahí, mudo para el matemático. El objeto ha de ser construido por el matemático”. De Lorenzo, Javier, “Ciencia y Vanguardia” en Albaladejo, Tomás (edc.), *Las Vanguardias. Renovación de los Lenguajes Poéticos*, op. cit., p. 49.

⁷⁵² La novedad de este método estaría en “el manejo de sistemas, agregados, multiplicidades o conjuntos de elementos cualquiera, dados en una infinitud actual. Más aún, en escalas de transfinitos. Un infinito actual que, por sí solo, supone la erradicación absoluta de lo figural, la eliminación de cualquier tipo de intuición no intelectual conocida”. *Ibid.*, p. 47.

⁷⁵³ La noción matemática de “variedad” es fundamental porque especifica y generaliza las nociones de línea y superficie para el caso de cualquier número de dimensiones, esta noción se entiende como “Objeto geométrico que tiene, localmente, estructura (topológica, suave, homológica, etc.) de un espacio de números o de otro espacio vectorial. [...] Al utilizar la noción de variedad, generalmente se pasa de lo local a lo global. Un primer paso en este sentido es la parametrización, o sea, la representación del «espacio de estados» de un problema dado mediante cierto dominio de un espacio de números” *Enciclopedia de las Matemáticas*, op. cit., v. 10, p. 652.

indeterminadas, se estructura según la operación o relaciones que se puedan incardinar en esa variedad o sistema. El objeto matemático no es algo que venga dado, sino que hay que hacer, estructurar, aunque luego esa estructura pueda realizarse, como modelo, en distintos sistemas o lenguajes aparentemente ya hechos.⁷⁵⁴

Las proposiciones matemáticas surgen de la búsqueda de una forma lógica que reclama otro tipo de sintaxis acorde con la liberación del plano ontológico (desaparece la presunta existencia del objeto)⁷⁵⁵ y la transformación de la naturaleza de la percepción, con lo cual se crea un nuevo lenguaje tendiente a la universalidad.

Tras la disolución del objeto, las proposiciones matemáticas, como lo vimos en el capítulo anterior, transmutan la forma sujeto-predicado característica de la oración lingüística en función proposicional que no se reduce a un único argumento, sino que tiene la particularidad de generalizarse a cualquier número de ellos, de tal modo que, “en lugar de hablar de una oración con sujeto y predicado - SN y SV- en ‘x está entre Y y Z’, lo que se tiene es una relación ternaria, una función proposicional de tres argumentos”⁷⁵⁶.

⁷⁵⁴ De Lorenzo, Javier, “Ciencia y Vanguardia” en Albaladejo, Tomás (edc.), *Las Vanguardias. Renovación de los Lenguajes Poéticos*, op. cit., p. 49.

⁷⁵⁵ Vid. *Ibíd.*, p. 50.

⁷⁵⁶ Construida “a partir de unos átomos”, dilucida Javier de Lorenzo, “evidentemente, posee un sentido y un significado. Si *s*, *y*, *z*, se reemplazan por tres nombres de individuo, el significado de la frase proposicional será el valor veritativo que le corresponda: 1,0 si estamos en lógica bivalente; 1, 0, 1/2 en trivalente, y así sucesivamente. Esta posición, esta rotura en la forma predicativa S-P, evidentemente, no es inocua, la forma oracional sustantivadora condiciona el plano ontológico; una predicación de un sujeto lleva a admitir, inconscientemente, la existencia de dicho objeto”. *Ibíd.*

El descubrimiento de la coexistencia de varias geometrías distintas y todas igualmente válidas⁷⁵⁷, inabarcadables por una realidad única, acrecienta la autonomía de las matemáticas de modo ilimitado y requiere la creación de un lenguaje libre de constricciones empíricas o sensoriales e incluso contra-intuitivo⁷⁵⁸, un lenguaje totalmente puro, el lenguaje de la lógica.

Al no partir de un material reelaborado - palabras, frases-, la lógica constituye uno de los más importantes desafíos epistemológicos que posibilita el acceso a lo “nunca antes pensado”⁷⁵⁹. Se pregunta George Steiner sobre la posibilidad de tener un pensamiento nuevo o concebir una nueva filosofía, cuando sus fichas han sido usadas innumerables veces:

¿Cómo se pueden pergeñar o remendar pensamientos a partir de un material -palabras, frases- que en sí mismo está «pre-tensado» y es de segunda mano (pensamos con palabras)?⁷⁶⁰

Y responde a continuación:

Solamente el medio no lingüístico o metalingüístico de las notaciones algebraicas y simbólicas es el que da potencia a la lógica

⁷⁵⁷ Durante largo tiempo se había dado por sentado que geometría era aquello que Euclides había codificado pero esta idea, escribe Douglas Hofstadter, “quedó sacudida cuando, de manera más o menos simultánea, se hizo aquí y allá el descubrimiento de las geometrías no euclidianas - descubrimiento que escandalizó a la comunidad matemática, porque atacaba en su núcleo la idea de que la matemática estudia el mundo real” (*Gödel, Escher, Bach, op. cit.*, p. 22).

⁷⁵⁸ Deduce George Steiner que, “Incluso si se considera intuitivo su nacimiento en cierto sentido, los hallazgos del análisis funcional o de la topología algebraica pueden llegar a ser extremadamente contra-intuitivos” (*Gramáticas de la creación, op. cit.*, p. 192).

⁷⁵⁹ Diferente a la remodelación de combinaciones novedosas que vuelven a poner en circulación las semánticas formadas de “palabras antiguas y gramáticas heredadas”, en las que se pregunta G. Steiner sí “¿No estamos más que intentando reordenar las teselas del mosaico con patrones alternativos; un mosaico de significados, asociaciones, paradigmas y figuras heredado y recompuesto durante milenios? *Ibíd.*, p. 155.

⁷⁶⁰ *Ibíd.*, p. 153.

formal o matemática, el que permite el descubrimiento en los sistemas axiomáticos.⁷⁶¹

Por otra parte, la notación musical aspira, como las matemáticas, a la pureza, a abstraer y abstraerse o desprenderse de toda mundanidad⁷⁶², aunque no alcanza un grado tan alto como el logrado por las matemáticas puras, pues la eventualidad de sus ecos “hacen sonar nuestro mundo”⁷⁶³.

En el campo de la poesía lírica encontramos la tendencia a la abstracción cuando el poeta alcanza el mayor nivel expresivo de lo esencial, es decir, cuando la palabra descubre sus propios misterios y, en consecuencia, los “de la existencia toda”. La abstracción poética como la abstracción matemática implica exterioridad⁷⁶⁴.

Los matices formales de la abstracción lírica – comparados con las matemáticas, el álgebra, el cálculo o la lógica - fueron presagiados por Novalis en lo que sería el porvenir de la poesía moderna⁷⁶⁵.

⁷⁶¹ *Ibíd.*

⁷⁶² Anota G. Steiner: “En las matemáticas puras la abstención de toda mundanidad está inscrita en los códigos algebraicos. No cabe ninguna contaminación procedente de constricciones empíricas o sensoriales”. *Ibíd.*, p. 192.

⁷⁶³ Pues, según el mismo autor: “incluso el motivo musical más formalmente autónomo provoca, en el proceso de recepción, una secuencia involuntaria de imágenes, de asociaciones con el mundo exterior y su prodigalidad sonora, más o menos ingenuas pero irresistibles. Voluntariamente o no, a un nivel consciente o subconsciente, nuestra atención es atraída por lo cinemático. Surgen las imágenes, las formas significativas, los ecos figurativos. En planos inferiores y programáticos, los sonidos y las figuras musicales provocan una multitud de asociaciones y connotaciones sensoriales, históricas e íntimas [...] En consecuencia, hasta en las composiciones musicales más formalizadas o espirituales, como en un ejercicio de Bach o en una miniatura atonal de Webern, existe la eventualidad de un «programa», de un contenido imaginario traducible en mimesis; algo que está excluido precisamente de las matemáticas. El impulso hacia la ilustración y su aplicación está siempre latente”. *Ibíd.*, p. 193.

⁷⁶⁴ La exterioridad de la abstracción matemática sigue siendo sensible, implica un otro.

⁷⁶⁵ Con el propósito de describir la poesía romántica, Novalis proyecta las ideas de la poesía futura, cuya total importancia sólo se aprecia si se comparan éstas con la práctica poética desde Baudelaire hasta nuestros días.

Novalis hace de la *indeterminación* el fundamento de lo poético, de la ciencia y el arte:

La ciencia elemental suprema es aquella que no trata de un objeto determinado - sino de una pura N. Lo mismo sucede con el arte. El hacer algo con las manos es ya un hacer especial, aplicado. Hacer N con el órgano N es el objeto de esta teoría general del arte y de este arte.⁷⁶⁶

Lo genérico implica indeterminación, exterioridad, alteridad. El pensamiento o la imagen pura no son provocados por un objeto correspondiente⁷⁶⁷.

Novalis caracteriza la poesía como indeterminable, sintética, neutra⁷⁶⁸ y mágica⁷⁶⁹. Lo mágico aparece vinculado con las ideas de síntesis, “construcción” y “álgebra”, que destacan el aspecto intelectual de la poesía.

Indeterminación y “magia” generan “un lenguaje autónomo” que alcanza el tono de la interioridad neutral con el método de las abstracciones del álgebra que permite hacer brillar las *transiciones*. De tal modo pensamos en la poesía como una tríada cuyas relaciones se soportan en la *Primeridad* de la indeterminación y evolucionan hacia la unidad de lo heterogéneo, hacia las mediaciones o *Terceridad*. La

⁷⁶⁶ Novalis, *La enciclopedia*, op. cit., pp. 311- 312.

⁷⁶⁷ Esta genericidad se corresponde con el carácter mágico o sinteticista de la fantasía, aduce Novalis, “Un pensamiento puro - una imagen pura - una sensación pura son pensamientos, imágenes y sensaciones - que no han sido provocados por un objeto correspondiente, etc., sino que han nacido al margen de las llamadas leyes mecánicas - al margen de la esfera del mecanismo. La fantasía es una de esas fuerzas extramecánicas”, *Ibíd.*, p. 321.

⁷⁶⁸ Novalis escribe frases que definen el sujeto lírico “como una actitud neutral, como una tonalidad de lo íntimo, que no se vincula con ninguna sensación precisa”. Friedrich, Hugo, *La estructura de la lírica moderna*, op. cit., p. 38.

⁷⁶⁹ La magia poética es rigurosa, las palabras son conjuros, *vid. Ibíd.*

Terceridad de la poesía - equivalente a la intertextualidad - es propia de su *continuum* o conductividad.

La poesía desata una energía, resalta Steiner, “para liberarse de la referencia impuesta, prestada, gastada”. En las gradaciones de la intensidad de las transgresiones, encuentra el reino de lo absoluto⁷⁷⁰. Tal como sucede en la empresa de Mallarmé, en el decir lo nunca dicho, crear en base a la destrucción, permitir la aparición fulgurante del Verbo.

La destrucción de cualquier referencia permite entrar en las oscuridades absolutas, en la nada que llama al lenguaje para hallar en él el lugar de su pura aparición.

Mallarmé explora el esquema ontológico en el que la nada se liga a la forma. La belleza formal del lenguaje se configura en la disolución o transposición del objeto. La abstracción poética, es decir, la intensidad de la nada, demandan la conjunción de la forma. La belleza de la forma absoluta expresa los diagramas y tensiones abstractas de plurivalencia ilimitada en que aparece el verbo. La nada cita al lenguaje.

El lenguaje confiere al objeto la categoría de ausente que lo equipara al absoluto (o sea, a la nada) y hace posible su pura presencia en el poema: “Aquello que es destruido objetivamente por el lenguaje cuando éste expresa su ausencia, alcanza en el mismo lenguaje, cuando éste lo nombra, su existencia espiritual”.⁷⁷¹

⁷⁷⁰ Vid. Steiner, George, *Gramáticas de la creación*, op. cit., p. 195.

⁷⁷¹ Vid. Friedrich, Hugo, *La estructura de la lírica moderna*, op. cit., p. 165.

La transposición de lo objetivo al ámbito de la *ausencia* permite decir lo nunca dicho, el canto desconocido:

¿Para qué, pues, la maravilla de transponer un hecho natural en su casi total desaparición vibratoria según el juego de la palabra, si de ella no naciera -libre de todo contacto- la idea pura, una flor, que se yergue cantando... y no se encuentra en ningún ramillete?⁷⁷²

Esta flor inencontrable es la precedencia de la creación. La constante potencialidad del no-ser es el atributo cardinal de la creación que afirma su íntegra libertad en la alternativa de la no existencia:

La creación ofrece para sí la definición de aquello que es libertad afirmada y que incluye y expresa en su encarnación la presencia de lo que está ausente o de aquello que podría haber sido radicalmente otro.⁷⁷³

El estatus de “lo que no es” rompe cualquier *límite*, postula las inconmensurables alternativas de lo inencontrable; la negación extiende la reserva de las posibilidades no declaradas.

La creación al interrogar la insondable nada en cada grado de existencia descubre un reflejo de cancelación, una conjetura gramatológica que se incrementa hasta la aniquilación:

.....

Era tu forma ese deshacimiento.

Brotar.

⁷⁷² Mallarmé citado en *Ibíd.*, p. 167.

⁷⁷³ Steiner, George, *Gramáticas de la creación*, op. cit., p. 137.

Fluir.

Abandonarse.

....

*de qué lugar, qué tiempo, qué memoria.*⁷⁷⁴

La indeterminabilidad del lugar, del tiempo y de la memoria, lo irreconocible, lo desconocido, lo abstracto del radical despojamiento de sí aparecen en la poesía de José Ángel Valente como transformación de la palabra en forma de contemplación que al igual que la experiencia mística es un proceso de “descondicionamiento del alma” en el que ésta “ha de vaciarse de toda forma o imagen creada”.

La contemplación de la palabra se constituye en una mística del *medium* que anuncia una nueva actitud ante el objeto o la llamada realidad, que pasa a ser creada por medio de la rememoración del sentido, para lo cual el poeta centra toda su atención en la corporalidad interdicta de las palabras, para que éstas, en reconocimiento, le proporcionen el “símbolo verbal justo” o arquetípico, y con él la realidad; de tal modo esta mística del lenguaje descubre algo muy importante - que también descubre la lógica -, el *medium* o lo tercero como realidad, y si lo pensamos despacio se comprende el lado racional de toda mística, porque, como afirma Hermann Broch, “toda mística auténtica es racional, y la mística del lenguaje es mística del *medium*”.⁷⁷⁵

⁷⁷⁴ Valente, José Ángel, “(Orillas del Sar)”, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 77.

⁷⁷⁵ Broch, Hermann, *Poesía e investigación*, Barral Editores, Barcelona, 1974, p. 88.

IV. EL “OBJETO DINÁMICO”, LA FRAGMENTARIEDAD, EL SENTIDO, LA MEMORIA Y LA OBJETIVIDAD.

...sintió la felicidad del aliento ahora fácil,
encajado en la manante respiración de la oscuridad
de todas las fuentes de los mundos,
sintió el murmullo del mundo, sintió lo natural.
Hermann Broch, *La muerte de Virgilio*.

El deshacimiento poético, la contemplación de la palabra acontece en lo indeterminado, en el infinitivo del morir, en lo impersonal, en lo corporal interdicto de las palabras. Apreciemos este poema:

LUGAR de destrucción.

.....

Has vuelto aún.

Las lluvias

sumergieron oscuras

la boca de la noche.

Cielo rasante.

Pájaros.

Ceniza.

Ciega,

rota imagen borrada, indescifrable,

extinta.⁷⁷⁶

⁷⁷⁶ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit., p. 202.*

La disolución del objeto indicada con la expresión *Ciega,/rota imagen borrada, indescifrable,/ extinta*, nos remite a la fragmentariedad de la propia poesía y puede ser un intertexto de la poesía de Eliot en general. Baste citar el principio de *The waste land*, donde leemos: "pues tú sólo conoces un montón de imágenes rotas"; y el final: "Con estos fragmentos he apuntalado mis ruinas". En uno y otro poeta escuchamos la música subterránea e interminable de la demolición. Y la intertextualidad prueba la *Terceridad* de lo poético, su carácter lógico de relación de relaciones.

La isotopía de lo fragmentario remite a la relación de incompletitud entre lo visible y lo invisible.⁷⁷⁷

La fragmentariedad ignora las contradicciones, escapa al habla significativa, se relaciona con el blanco indeterminado a otros textos fragmentarios, está trazada siempre en el *límite* de lo que expresa, en la línea del sentido que afirma una extraña posibilidad. El *límite*, es decir, el sentido, tiene un vaivén en que el fragmento va borrándose, serpenteando fuera de sí mismo hasta ser reconducido, en términos de Blanchot, "al murmullo neutro de la oposición".⁷⁷⁸

⁷⁷⁷ El concepto de fragmento llegó a alcanzar gran importancia debido a las poéticas de Mallarmé y de Valéry. Con él se designa, según opina Hugo Friedrich, "la más elevada actualización posible de lo invisible en lo visible, que, precisamente por su carácter fragmentario, demuestra la superioridad de lo invisible y la inasequibilidad de lo visible. El fragmentarismo ha seguido siendo también una característica de la lírica moderna. Se manifiesta sobre todo en un procedimiento que consiste en tomar fragmentos del mundo real y reelaborarlos cuidadosamente en sí mismo, pero procurando que sus superficies de fractura no concuerden unas con otras. En estos poemas, el mundo real aparece rasgado por abigarradas vías, y ha dejado ya de ser real". Friedrich, Hugo, *La estructura de la lírica moderna, op, cit.*, p. 257.

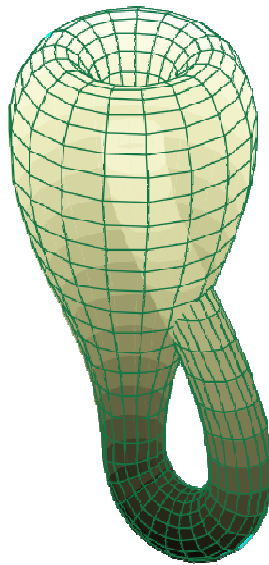
⁷⁷⁸ Blanchot aduce que "El habla del fragmento ignora las contradicciones inclusive cuando ella contradice. Dos textos fragmentarios pueden oponerse, se colocan en realidad uno después de otro,

El sentido tiene dos momentos, la neutralidad y la productividad. La neutralidad es la captación pura del acontecimiento, su indiferencia a las determinaciones del interior y del exterior; trata de lo aún por venir y se inspira en lo anónimo. La productividad referida al carácter derivado del sentido, su relación con estratos profundos de la memoria con el objeto exterior al signo que persiste en él y que Peirce llama *el objeto dinámico u objeto mediato*.

La neutralidad del sentido es indiferente a la afirmación y a la negación. El sentido siempre es doble. Sigue siendo el mismo para la relación inversa, tiene el doble efecto de superficie, revés y derecho que precede a toda relación. La doblez de la neutralidad es producción y multiplicación de superficies en que el sentido efectúa su topología dinámica al formar o reformar en el *límite* los acontecimientos, metafóricamente, como en la *botella de Klein* que es una superficie no orientable⁷⁷⁹:

el uno sin relación con el otro, el uno relacionado con el otro por ese blanco indeterminado que no los separa ni los junta, que los lleva hasta el *límite* que designan y que sería su sentido, si no escaparan precisamente allí, en una forma hiperbólica, a toda habla significativa. El hecho de estar planteado siempre de ese modo en el *límite*, le da al fragmento dos características diferentes: es habla de afirmación, y que no afirma nada más que ese más y ese exceso de una afirmación extraña a la posibilidad y, sin embargo, además, no es en manera alguna categórica, ni está fija en una certeza, ni planteada en una positividad relativa o absoluta, ni mucho menos dice el ser de una manera privilegiada o se dice a partir del ser, sino que más bien va ya borrándose, deslizándose fuera de sí misma, deslizamiento que la reconduce hacia sí,...". Vid., <http://www.nietzscheana.com.ar/blanchot.htm>.

⁷⁷⁹ En topología, una botella de Klein es una superficie no orientable cerrada. Fue concebida por el matemático alemán Christian Felix Klein. Se puede obtener una representación tridimensional de una Botella de Klein introduciendo el extremo delgado de una botella o de un matraz a través de uno de los lados del recipiente y uniéndolo a la base. Hay que recalcar que dicha representación no es una Botella de Klein. Físicamente puede ser realizada sólo en un espacio de cuatro dimensiones, puesto que debe pasar a través de sí misma sin la presencia de un agujero.



La palabra aparece en el poema abierta hacia sí misma, hacia la plenitud de su silencio interior, hacia lo infinitamente indecible.

TOPOLOGÍA INFINIVERTIDA DEL SENTIDO.

Con la botella de Klein podemos imaginarnos la *infiniversión* de los *límites* del sentido, de tal modo que podemos ver como en la poesía lo vivo vive en el *límite* de sí mismo, sobre su *límite*:

.....

*Bajaba el aire hasta los límites
perfectos de tu piel.*

Blancura.

*Y ya oblicuo, el poniente la encendía
para nacer de ti aquella tarde
de qué lugar, qué tiempo, qué memoria.⁷⁸⁰*

El sentido, en su organización de series y desplazamientos, de problemas y preguntas, es doblemente generador: engendra la proposición lógica con sus dimensiones determinadas y los correlatos

⁷⁸⁰ Valente, José Ángel, “(Orillas del Sar)”, *Fragments de un libro futuro*, op. cit., pp. 77.

objetivos de esta proposición⁷⁸¹. La categoría de sentido reemplaza a la verdad, cuando “lo verdadero y lo falso califican el problema y no ya las proposiciones que a él responden”, destaca Deleuze:

El problema, lejos de indicar un estado subjetivo y provisional del conocimiento empírico, remite al contrario a una objetividad ideal, a un complejo constitutivo del sentido, que funda a la vez el conocimiento y lo conocido, la proposición y sus correlatos. La relación del problema con sus condiciones es lo que define el sentido como verdad del problema en tanto que tal.⁷⁸²

Lo relación entre lo problemático y el sentido es evidente en el poema de Valente: *de qué lugar, qué tiempo, qué memoria*

Albert Lautman en sus ensayos sobre la noción de estructura matemática señala la diferencia de naturaleza entre la instancia del problema y la instancia de la solución⁷⁸³, por lo cual aunque el problema sea recubierto de soluciones sigue “subsistiendo en la Idea que lo remite a sus condiciones, y que organiza la génesis de las soluciones mismas. Sin esta Idea, las soluciones no tendrían sentido”⁷⁸⁴.

⁷⁸¹ El sentido, acota Deleuze, “no sólo engendra la proposición lógica con sus dimensiones determinadas (designación, manifestación, significación), sino también los correlatos objetivos de esta proposición que fueron producidos primero como proposiciones ontológicas (lo designado, lo manifestado, lo significado)”. Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Editorial Paidós, Barcelona, 1994, p. 133.

⁷⁸² *Ibíd.*, 134.

⁷⁸³ Cabe mencionar un ejemplo “en la teoría de las ecuaciones diferenciales la existencia y la distribución de las singularidades son relativas a un campo problemático definido por la ecuación como tal. En cuanto a la solución no aparece sino con las curvas integrales y la forma que toman en la cercanía de las singularidades, en el campo de vectores. Entonces, resulta que un problema tiene siempre la solución que merece según las condiciones que lo determinan en tanto que problema; y, en efecto, las singularidades presiden la génesis de las soluciones de la ecuación” *Ibíd.*, p. 74.

⁷⁸⁴ *Vid. Ibíd.*

La importancia de las condiciones es fundamental en las matemáticas puras, ya que según E. Nagel y J. R. Newman: “la matemática es, simplemente, la disciplina por excelencia que extrae las conclusiones lógicamente implicadas en cualquier conjunto dado de axiomas o postulados”.⁷⁸⁵

La validez de una deducción matemática no depende de ningún significado vinculado con los términos o expresiones contenidos en los postulados, puesto que sus afirmaciones pueden ser hechas sobre cualquier objeto, como dice la famosa cita de Russell: “la matemática pura es la ciencia en la que no sabemos de qué estamos hablando ni si lo que estamos diciendo es verdadero”.⁷⁸⁶

Con la lógica moderna se ha procedido a formar simbólico el razonamiento, de modo similar al álgebra; con tal formalización las deducciones se efectúan mediante reglas lógicas o matemáticas. Se ha descubierto que las matemáticas son mucho más abstractas⁷⁸⁷ y más formales de lo que se pensaba, más formales porque: “la validez de las

⁷⁸⁵ En las matemáticas puras se deducen teoremas a partir de hipótesis postuladas y no se decide si los axiomas aceptados son realmente verdaderos: “la única cuestión a la que se enfrenta el matemático puro (en cuanto diferente del científico que hace uso de las matemáticas en la investigación de un determinado objeto de estudio) no es si los postulados de que parte o las conclusiones que de ellos deduce son verdaderos, sino si las conclusiones obtenidas son realmente las consecuencias lógicas necesarias de las hipótesis iniciales”. Nagel, E. y Newman, J.R. *El teorema de Gödel*, Editorial Tecnos, Madrid, 1979, pp. 26-27.

⁷⁸⁶ Russell, Bertrand, *Misticismo y Lógica*, op. cit., p. 110.

⁷⁸⁷ Más abstractas, porque, como dicen Nagel y Newman, “las afirmaciones matemáticas pueden ser hechas en principio sobre cualquier objeto, sin estar esencialmente circunscritas a un determinado conjunto de objetos o de propiedades de objeto” Nagel, E. y Newman, J.R. *El teorema de Gödel*, op. cit., p. 26.

demostraciones matemáticas se asienta en la estructura de las afirmaciones más que en la naturaleza especial de su contenido”.⁷⁸⁸

Hermann Broch compara este proceso de formalización de las matemáticas con una especie de “abstraccionismo”⁷⁸⁹ en el arte; en las matemáticas “el vocabulario es reducido a la nada, y el sistema de expresión se basa exclusivamente en la sintaxis”.⁷⁹⁰

En las grandes obras de arte los vocablos se conforman a partir de combinaciones sintácticas que se convierten en acepciones universales.

Habría mucho que decir sobre la sintaxis en la poesía de Valente, hecha de cascadas y de suspensiones, de flexiones reflejadas. En la topología de estas flexiones hay un doble movimiento que desenvuelve el lenguaje en el cuerpo y el cuerpo en el lenguaje, creando otra voz y otro cuerpo. Encontramos, además, como en matemáticas, una forma multiseriada⁷⁹¹ en la que convergen o divergen simultáneamente varias series heterogéneas:

*AHORA no tienes, corazón, el vuelo
Que te llevaba a las más altas cumbres.*

*Lates, reptante, entre las hojas secas
Del amarillo otoño.*

⁷⁸⁸ *Ibíd.*, p. 27.

⁷⁸⁹ Broch, Hermann, *Poesía e investigación*, *op. cit.*, p. 312.

⁷⁹⁰ *Ibíd.*, p. 313

⁷⁹¹ En matemáticas, señala Deleuze, sobre la forma multiseriada, “una serie construida en la vecindad de un punto no tiene interés más que en función de otra serie, construida alrededor de otro punto, y que converge o diverge con la primera”. Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*, *op. cit.*, p. 57.

¿Y hasta cuándo en la secreta larva de ti?

¿Volverás a nacer en la mañana,

a respirar la frialdad del aire

donde hay un pájaro?

¿Lo oyes?

Canta arriba, en las cimas,

Como tú, como entonces.

Tú eres sólo latir cobijado en lo oscuro.

.....⁷⁹²

En este poema el sentido está siendo expresado por un verbo, *latir*, bajo una forma infinitiva centrada en la proposición *Tú eres sólo latir cobijado en lo oscuro*. El sentido opera la suspensión tanto de la afirmación como de la negación; se desprende un doble neutralizado. El sentido insiste y subsiste en la proposición.

El poema no puede ser descrito mediante un movimiento simple, sino mediante un movimiento de ida y vuelta, de acción y de reacción lingüísticas, que representa el círculo de la proposición.

El verbo *latir* encarna la reacción; no es una imagen de acción exterior, sino un proceso de reacción interior al lenguaje; envuelve su temporalidad. Bajo la forma de un infinitivo es indeterminado, anónimo y,

⁷⁹² Valente, José Ángel, "(El vuelo)", *Fragments de un libro futuro*, op. cit., p. 89.

sin presente, se divide en la doble dirección simultánea del pasado y el porvenir.

El verbo en infinitivo expresa todos los acontecimientos en uno, expresa el sentido o acontecimiento del lenguaje; en palabras de Deleuze:

El infinitivo [expresa] el conjunto de problemas que la lengua se plantea. Pone en contacto la interioridad del lenguaje con la exterioridad del ser. Asimismo, hereda la comunicación de los acontecimientos entre sí; y la univocidad se trasmite del ser al lenguaje, de la exterioridad del ser a la interioridad del lenguaje.⁷⁹³

El sentido o acontecimiento del lenguaje se confunde con lo que lo hace posible, el *latir* o el *clarear*:

....

*Abre aún la ventana en la que el aire
Agolpa pájaros desde el bosque amarillo
Donde aún empieza a **clarear** la luz.*

....⁷⁹⁴

El reflejo interior de las palabras conjura el sentido⁷⁹⁵. El misterio de la relacionalidad del sentido, como aquello que insiste y subsiste, *expectrovertido*, nos acerca a lo que Peirce llama el *Objeto dinámico u Objeto mediato*. El *Objeto dinámico* no cuenta con aspectos particulares, se trata de una relación construida por las relaciones de los objetos

⁷⁹³ Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*, op. cit., p. 191.

⁷⁹⁴ Valente, José Ángel, "(Figura)", *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 88.

⁷⁹⁵ Según Mallarmé: "El sentido – suponiendo que el poema lo tenga- es conjurado por un reflejo interior de las palabras mismas". Citado en Friedrich, H., *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 195, p. 140.

inmediatos, pero independiente de toda semiosis. La relacionalidad del *Objeto dinámico o mediato* es “ilimitada y final”; según Peirce:

[...] Es habitual y correcto distinguir entre dos Objetos de un Signo: el Mediato, exterior al Signo, y el Inmediato, interior a dicho Signo. El Interpretante de un Signo es todo lo que el Signo transmite: para poder ponerse al corriente de su objeto es necesaria la experiencia colateral. El Objeto mediato es el Objeto exterior al Signo; lo llamo el Objeto Dinamoide. El Signo debe indicarlo mediante algún indicio; y este indicio, o su sustancia, es el Objeto Inmediato⁷⁹⁶.

En la semiosis, el Objeto Dinámico determina al Objeto Inmediato, el cual determina al Signo mismo; el cual determina la cadena de interpretantes⁷⁹⁷.

Un nuevo objeto se genera por la acción del interpretante, la cual ya subyace como acción previa⁷⁹⁸ en el proceso de objetivación.

⁷⁹⁶ A continuación Peirce explica el modo de las relaciones en que cada uno de los objetos caracteriza las modalidades: “Cada uno de estos dos Objetos puede ser capaz de cualquiera de las tres Modalidades, aunque en el caso del Objeto inmediato esto no es literalmente verdadero. De acuerdo con ello el Objeto Dinamoide puede ser un Posible, cuando denomino al Signo un Abstractivo, como por ejemplo en la palabra Belleza; y será igualmente un Abstractivo si hablo de «lo Bello», dado que es la referencia última, y no la forma gramatical, lo que hace que un signo sea un Abstractivo. Cuando el Objeto Dinamoide es un Acaecimiento (cosa Existente, o hecho Real, pasado o futuro), llamo al Signo un Concretivo; cualquier barómetro es un ejemplo; y también lo es una narración escrita de cualquier serie de acontecimientos”. Peirce, Charles S., *Obra Lógico Semiótica*, op. cit., p. 142.

⁷⁹⁷ De acuerdo a Peirce, es evidente que “Un Posible no puede determinar sino a otro Posible; igualmente evidente es que un Necesitante no puede ser determinado sino por otro Necesitante. Se desprende por tanto de la Definición de Signo que, dado que el Objeto Dinamoide determina al Objeto Inmediato, el cual determina al Signo mismo; el cual determina, al Interpretante Destinatario; el cual determina al Interpretante Efectivo; el cual determina el Interpretante Explícito”. *Ibid.*

⁷⁹⁸ Antonio Domínguez Rey distingue la acción del interpretante como “supuesto ontológico” que fundamenta, como tercero, la relación triádica del “nivel puramente explicativo de la exposición analítica” en el cual el tercero es posterior a los términos considerados. Domínguez Rey, Antonio, *El Drama del lenguaje*, editorial Verbum, Madrid, 2003, p. 264.

En la dimensión objetualizante o dinámica constitutiva del objeto coinciden el interpretante que indica la relación “con la formación del objeto”:

“El proceso de objetivación u objetualidad dinámica es a su vez el interpretante, el objeto secundario. En tanto objetiva, la relación tiene carácter de índice. De hecho, el decisigno o proposición incorpora índices en momentos o situaciones remáticas y su combinación se iconiza incluso como esquema, tanto en el sintagma como en la proposición, porque unos términos inciden en otros y establecen estructuras o cadenas de representación conceptual y gramatical. Y por ser o adquirir también carácter de índice, apunta al objeto primario”⁷⁹⁹.

La objetualidad como posibilidad cognoscitiva, como relación de relaciones es un tercero (una *Terceridad* como forma de interpretación fundamentalmente abierta al futuro) cuya generalidad se apoya en lo indeterminado. La relacionalidad y la objetualidad son el haz y el envés de la “misma función cognoscitiva”⁸⁰⁰. El acontecer objetual es “connatural” al conocimiento. La constitución del objeto evoluciona en la adjunción entre indeterminación y determinación; presupone una indeterminabilidad que podemos reconocer en los espacios en blanco del rema – en que se han cancelando ciertas partes de la proposición⁸⁰¹ - en los que la tensión de las casillas vacías “sin término configurado” subtiende “la prelación del enunciado”.⁸⁰²

⁷⁹⁹ *Ibíd.*, p. 265.

⁸⁰⁰ *Ibíd.*, p. 266.

⁸⁰¹ Peirce, Charles S., *Obra Lógico Semiótica*, op. cit., p. 402.

⁸⁰² Domínguez Rey, Antonio, *El Drama del lenguaje*, op. cit., p. 266.

Siguiendo el continuo de indeterminación-determinación, en la semiosis se activan índices y se configuran símbolos; “en cada nombre hay ya un índice de remisión objetiva”⁸⁰³. La dimensión expansiva del objeto mediato es simultánea al “momento constitutivo del nombre”⁸⁰⁴; en el área de la objetualidad surge el instante simbólico que “desentraña el interior de la realidad o palabra conceptual”⁸⁰⁵, expresión del acto verbal, supuesto cognoscente cuya acción deviene valor relacional.

Dicho continuo objetual (u objeto mediato “ilimitado”, “exterior al signo”) en el signo poético – que busca la verdad de la creación en todas las direcciones- alcanza la simultaneidad espacio-temporal de un acto cognoscitivo único que tiene la posibilidad de aprehender la totalidad. Según Hermann Broch, se trata de “un conocimiento situado por encima de todo condicionamiento empírico o social”⁸⁰⁶.

⁸⁰³ Un índice que, como señala Domínguez Rey, se desdobra en “función referencial y discursiva, de tal modo que el referente es discurso y éste, a su vez, algo referido. Por eso Peirce recurre a dos momentos perceptivos del objeto, primario y secundario. Los términos son indiciarios -remiten a algo- y constituyen, juntos, un objeto primario, que es, de nuevo, índice de la realidad así predicada: objeto secundario” *Ibid.*, p. 318.

⁸⁰⁴ A. Domínguez Rey diagramatiza el proceso de objetivación como una línea bifronte que se circunscribe en el núcleo cognitivo: “La flecha <-----> representa la dirección bifronte del campo de objetualidad o proceso cognoscitivo cuyo núcleo, a la par referente y nominalizante, el instante simbólico, desentraña el interior de la realidad o palabra conceptual. La dirección vertical designa el momento constitutivo del nombre en cuanto relación al mundo de las cosas y, la horizontal, el tiempo expansivo del discurso. Son dimensiones simultáneas. El punto de intersección indica el origen del proceso, cuya fljeza expansiva se irradia virtualmente en todas direcciones. La acción cognoscente deviene valor relacional y crea el constitutivo y expansivo como vectores dicentes del conocimiento”. *Ibid.*

⁸⁰⁵ *Ibid.*

⁸⁰⁶ Afirma Broch la existencia de dominios que, “con todo y siendo auténticamente filosóficos, no pueden ya ser resueltos por la filosofía”. Y éste es el punto en que empieza la misión de la poesía: “la misión de un conocimiento que aprehenda la totalidad, un conocimiento situado por encima de todo condicionamiento [...] y para el que no cuenta la circunstancia de que el hombre viva en un régimen feudal, burgués o proletario. Cometido de la poesía es, en definitiva, alcanzar un conocimiento absoluto”. Broch, Hermann, *Poesía e investigación, op. cit.*, pp. 254-256.

En este acto cognoscitivo único – en que la palabra puede hablar “de los estratos de sentido que en ella se unifican”⁸⁰⁷-, se construye el objeto poético desde la tendencia a “objetivar” propia de la literatura, según la analiza Blanchot: “La palabra objetivar atrae nuestra atención porque la literatura tiende precisamente a construir un objeto”. Objetiva el amor o el dolor y en tal construcción “lo hace existir de otro modo”. No lo representa sino que lo presenta siendo “un total siempre indeterminado de relaciones determinadas”, es decir que haya siempre en él “un exceso que no se puede explicar”.⁸⁰⁸

Se crea, entonces un objeto de lenguaje como el llamado por Mallarmé *palabra esencial*, la cual aleja y hace desaparecer las cosas, al tiempo que el lenguaje adquiere vida propia, en palabras de Gadamer, una “nueva fuerza simbólica *objetiva*”⁸⁰⁹ y se convierte en fuente del conocimiento literario de la realidad. Leamos:

*Con sus puras uñas muy alto dedicando su ónice, / la
Angustia, esta medianoche, sostiene, lampadófora, / más de
un sueño vespéral quemado por el Fénix / que no recoge*

⁸⁰⁷ Según Valente la palabra poética “ha de poder hablar de su sentido, de los estratos de sentido que en ella se unifican, o posibilitar esa aproximación al sentido en la que sólo -poéticamente- puede ser restaurada la experiencia”. Valente, José Ángel, *Las palabras de la tribu*, op. cit., p. 60.

⁸⁰⁸ Blanchot, Maurice, *De Kafka a Kafka*, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, p. 111. Aquel excedente impensado del que habla Blanchot podría corresponder “al retorno imposible a lo olvidado” que según Antonio Domínguez Rey instiga al símbolo y “con él su dimensión lógica y hasta matemática”. Las cuales no quedan exentas tampoco de “la acción latente del *resto...*” Domínguez Rey, Antonio, *El Drama del lenguaje*, op. cit., p. 323.

⁸⁰⁹ Apunta Gadamer que en la época del impresionismo se extiende un giro de la sensibilidad que anhela una “nueva objetividad constructiva”. Pintores, poetas y pensadores se corresponden con el espíritu constructivo precedente de Van Gogh y Cézanne y con el saber absoluto de Hegel: “la *poésie pure* de Mallarmé representa la correspondencia poética con el saber absoluto de Hegel, y hacia la misma dirección señalaban en la literatura alemana el descubrimiento de Hölderlin en su etapa posterior y también el arte de la versificación de George, severo en sus formas, así como las poesías de Rilke sobre realidades concretas”. Gadamer, Hans Georg, *Antología*, Sígueme, Salamanca, 2001, p. 310.

*ninguna cineraria ánfora // sobre las credencias, en el salón
vacío: ni un pliego, / bagatela abolida de inanidad sonora, /
(pues el Maestro se fue a pozar llantos a la Estigia / con
aquel solo objeto con que la nada se honra). // Mas junto a la
ventana al norte abierta, un oro / agoniza según quién sabe el
friso / de los unicornios que arrojan / fuego contra una
ondina, /ella, difunta sube en el espejo, aunque, / en el olvido
cerrado por el marco, se fije / de centelleos inmediato el
septimino.”⁸¹⁰*

El poema se va extinguiendo en la transposición de los objetos al terreno de la ausencia. El lenguaje, al abolir los objetos, los crea como vibraciones o tensiones abstractas de “plurivalencia ilimitada”⁸¹¹. Tensión de *expectroversion*.

Los contornos relegados por la voz a algo distinto de lo sabido manifiestan la creatividad de la “ausencia”. Como dice G. Steiner, siguiendo a Mallarmé, es “esa ausencia la que proporciona a la voluntad humana su espacio vital, la que permite a la mente concebir la esencia y la generalidad -*la notion pure*- más allá de los horizontes estrechos de nuestra condición material”⁸¹².

⁸¹⁰ Mallarmé citado en Friedrich, H., *Estructura de la lírica moderna*, op. cit., p. 169.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 167

⁸¹² Existe un elemento de derrota en esta dependencia del lenguaje y de lo imaginario, aduce Steiner, “Hay verdades de la existencia, particularmente de la sustancia material, que nos eluden, que nuestras palabras disminuyen y para las que el concepto mental es sólo un sustituto. El juego de metrónomo que transcurre entre percepción y creación adversa, entre captación y ‘alternatividad’ es ambivalente. Nadie como Mallarmé ha visto con tanta exactitud el movimiento alternativo de pérdida y creación que anima a todo enunciado, a toda conciencia verbal”. Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje*, op. cit., p. 237.

Asistimos a la formación de lo general, en cuya indeterminabilidad⁸¹³ las cosas son y no son al mismo tiempo, ya que a lo general no puede aplicarse el principio del tercio excluso⁸¹⁴.

Lo objetivamente indeterminado es característico de la generalidad e implica la experiencia colateral del intérprete, según Peirce:

Un signo (bajo cuya designación sitúo a todo tipo de pensamiento, y no sólo a signos externos) que esté a cualquier respecto objetivamente indeterminado (es decir, cuyo objeto no esté determinado por el signo mismo), es objetivamente general en la medida en que extiende al intérprete el privilegio de proseguir su determinación⁸¹⁵.

En la procesualidad del signo semiótico emerge el fondo objetivo como fondo creador del lenguaje⁸¹⁶ por cuyo reverso se da, en términos de Domínguez Rey, “la evolución real inmanente”⁸¹⁷, la realidad interior o “célula cognitiva” desentrañada en el instante simbólico como núcleo del campo expansivo de la objetualidad constituyente.

El objeto dinámico dilata el sentido del universo; la creatividad del signo anega la cosa en nuevos procesos; no está por ella, “la integra objetualmente: la objetiva”, según A. Domínguez Rey:

El signo semiótico se presenta como una transducción vehicularmente relacional, correlativa y correferente, asimétrica. En cuanto núcleo creativo ya no está en vez de la cosa o estado de cosas.[...] La inmerge en un proceso nuevo que se constituye en tal ámbito y momento, no antes: la dimensión objetiva, el objeto dinámico

⁸¹³ La propia experiencia poética está caracterizada, precisamente, por su indeterminabilidad, está signada por la extrañeza.

⁸¹⁴ Peirce define lo general como lo objetivamente indeterminado y, por ello, como aquello a lo que no puede aplicarse el principio del tertio excluso 5.505 y 5.448.

⁸¹⁵ Peirce, Charles, *El Hombre, un signo*, op. cit., p. 233.

⁸¹⁶ Vid. Domínguez Rey, Antonio, *El Drama del lenguaje*, op. cit., p. 318.

⁸¹⁷ *Ibíd.*, p. 317.

y dinamizante que acrece el sentido del universo y vincula como flujo cognoscitivo -linfa de la mente- el mundo externo e interno.⁸¹⁸

En lo insondable del “núcleo creativo”⁸¹⁹ del signo se origina la forma, al asumir la objetualidad –“la palabra creadora de realidad” – el interior constituyente en algún instante del proceso como expresión del acto verbal en que el “significante articulado o sonido verbal”⁸²⁰ es concebido. En este punto nuclear brota el instante simbólico de la palabra, se genera la función de la memoria. Como señala Domínguez Rey la función simbólica de la palabra estaría en “abrir y fundar el espaciotiempo de la memoria”.⁸²¹

La distancia intermedia de la colateralidad del objeto mediato nos permite escuchar el sonido interior de las palabras, el tono del sentido, la coherencia poética⁸²², la rememoración de la experiencia del sentido

⁸¹⁸ La cosa, destaca Domínguez Rey, “deviene objeto; el objeto, mediato o inmediato, molécula perceptiva del tejido cognoscente y así de fase en fase creando relaciones de relaciones, textos de textos: mundo interpretado e interpretante”. *Ibíd.*

⁸¹⁹ En que acaece la incorporación o encarnación, infiere Domínguez Rey: “en algún instante del proceso, la objetualidad asume el interior constituyente, nos decía Benjamin, la palabra creadora de la realidad. Esto supone una incorporación más que atributiva del conocimiento. Es el instante encarnado, el verbo de la palabra o la idea corporeizada, el supuesto cognoscente. El punto nuclear del cruce constitutivo y expansivo es la expresión del acto verbal, lo concepto suyo. Salimos al paso así de una consideración postergada de la expresión y reducida al acto de habla como instancia segunda de una categoría mental con rango predicativo. La predicación sería también subsidiaria de la forma categorial o esquema cognitivo liberado precisamente de la encarnación que aquí señalamos”. *Ibíd.*, p. 318.

⁸²⁰ El acto verbal, precisa Domínguez Rey, “no es la suma de un esquema interno de la conciencia y otro acto volitivo que lo expresa, sino el proceso de la acción implícita en cualquier fase suya culminada. El sonido verbal o significante articulado fue también concebido y participa, en consecuencia, del espacio virtual de la idea que se resuelve, actuada, en concepto”. *Ibíd.*, p. 319.

⁸²¹ Esta apertura fundacional es “el brote interno de la realidad”. Tenemos, pues, nos dice Domínguez Rey, “un proceso autónomo que genera funciones, determina formas e incorpora la información procesiva al desarrollo de su potencia”. *Ibíd.*, p. 316.

⁸²² Según Gadamer en el intervalo de tensiones de la palabra poética se encuentra el grado más alto de coherencia de la palabra con la totalidad del texto; tal coherencia se identifica con lo que Hölderlin llama *tono*: “Se trata generalmente de medios lingüísticos que vuelven a ligar al lenguaje con su sonido propio o interno, por mucho que el lenguaje se haya diluido en el entregarse a lo dicho, y que hacen precisamente que ese estado de entrega se deba al singularísimo

perdido, lo que Valente llama “el progreso tanteante del conocimiento poético”⁸²³ en la restauración de la memoria subsumida de incontables vidas:

El sentido al que la memoria o el poema se aproxima pasa por muchos estratos de sentido de los que, en suma, la palabra poética es por naturaleza depositaria. El poema conlleva la restauración plenaria o múltiple de la experiencia en un acto de rememoración o de memoria, en el que los tiempos divididos se subsumen, pues toda experiencia así rememorada en su sentido, proyectada de una sola a muchas vidas, vuelve a urdir en potencia toda la trama de lo memorable desde su origen.⁸²⁴

La infinitud de las rememoraciones arrastra al *límite*, al origen, al lugar de la palabra. Esta pulsión de la palabra poética “hacia o desde el

impulso evocativo que distingue a los textos literarios. Entre estos medios se cuenta el ritmo, pura plasmación del tiempo. El ritmo se halla también en la música como en su casa, pero en el ámbito lingüístico está sometido a una propia relación de tensión con la referencia semántica, y por eso no se limita en la mayoría de los casos a formas precisas de repetición. Es difícil decir qué es lo que expresa de tal manera ese ritmo poético, que en la lectura en voz alta se siente con toda precisión dónde está malogrado. Habrá que decir fundamentalmente que se trata de un equilibrio sensible que ha de mantenerse entre el movimiento del sentido y el movimiento del sonido. Ambas tendencias del movimiento, que siempre se mezclan -y algunas veces no sin coacción- en un solo movimiento, poseen sus medios sintácticos específicos. Esos medios se extienden -en el ámbito de los sonidos- desde las formas métricas extremas (*metrum*) y el ritmo hasta las figuraciones de sonidos (onomatopeyas) que quedan por debajo de todo *límite* de observación consciente y que, además, están entreveradas con medios de enlace semánticos más o menos expresos. Lo que se produce así y lo que representa claramente la coherencia establecida del lenguaje poético, es lo que me gustaría denominar -con Hölderlin- el tono. Es lo que se mantiene en la totalidad de la estructura lingüística, y principalmente lo que, en caso de perturbación, muestra su constante fuerza determinativa por medio de la disonancia que surge”. Gadamer, Hans-Georg, *Antología*, *op. cit.*, p. 180.

⁸²³ Valente desarrolla la idea de que “la experiencia restaurada en el sentido no es la de una sola vida, sino la de muchas generaciones”, siguiendo con ello lo expresado por Eliot: “En el tercero de sus Cuartetos, «The Dry Salvages»: *Tuvimos la experiencia pero perdimos el sentido, y acercarse al sentido restaura la experiencia*. Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*, *op. cit.*, p. 60.

⁸²⁴ Este proceso no sólo se da “en la poesía que narra explícitamente las genealogías y los hechos, como la épica, sino en la misma lírica, en la que hechos y genealogías están elididos”. Por la calibración que hace Valente de estas ideas, sabemos que “El llanto personal no es expresable sin la rememoración de su sentido”. Y este acto de consolidación de la memoria por acumulación de estratos de sentido en los que la experiencia queda restaurada alcanzó “su forma más perfecta en la tradición literaria de nuestra lengua” con la elegía de Jorge Manrique: “Reinstaurada en su presente, la figura evocada depone muchos olvidos, no sólo el de su propia vida, y únicamente así pueden gravitar aún con todo poder sobre nosotros los versos finales del poema: *nos dejó harto consuelo - su memoria*”. *Ibíd.*

origen, está sobrecargada de sentido”⁸²⁵, busca la recuperación del *Logos* que reintegra la unidad originaria del pensamiento y el lenguaje. Y tal carga de sentido desborda los significados, los sobrevuela o sobresignifica. El sobresentido es, para Valente, una de las características del lenguaje poético, como expone en *Las Palabras de la Tribu*:

En efecto, la cortedad del decir, la sobrecarga de sentido del significante es lo que hace, por virtud de éste, que quede en él alojado lo indecible o lo no explícitamente dicho. Y es ese resto acumulado de estratos de sentido el que la palabra poética recorre o asume en un acto de creación o de memoria.⁸²⁶

El rastro de ese lugar o fuente original se sigue en cada caso de la objetividad posible del lenguaje o el pensamiento. Desde una perspectiva peirceana, coliga Domínguez Rey que, “la posibilidad es dimensión primaria y que, al integrar el proceso de la objetividad constituyente, el signo recupera la cara oculta de la realidad”⁸²⁷.

La estructura - del signo o del mundo - es la realidad de lo virtual⁸²⁸ - que sobrepasa lo actual (la *Segundidad*) -, estado de resonancia, ideal y simbólico, según A. Domínguez Rey:

El símbolo desborda al signo, o éste se hace, ya es símbolo en tanto abre el punto o cruce de las dimensiones constitutiva y expansiva de la relación básica del lenguaje. El acto verbal implica, como acto expresivo del conocimiento, una función resonante que expande la asunción nominativa y nominaliza la predicación continuamente

⁸²⁵ *Vid. Ibíd.*

⁸²⁶ *Ibíd.*, p. 67.

⁸²⁷ Domínguez Rey, Antonio, *El Drama del lenguaje*, op. cit., p. 323.

⁸²⁸ Seguimos la crítica de G. Deleuze. “A los elementos y relaciones que forman una estructura debemos evitar darles una realidad de actualidad que no tienen y evitar también retirarles la realidad que tienen”. Deleuze, Guilles. *Diferencia y Repetición*, op. cit., p. 338.

actuada. Es la función simbólica. Sin esa resonancia o apertura de campo tan pronto nace el nombre, que ya resuena en el interior de la realidad como vibración suya virtualizada, no hay lenguaje.⁸²⁹

Lo virtual es una parte del objeto real en la que se hunde como “en una dimensión objetiva”⁸³⁰

La progresividad de la estructura del objeto posee un tiempo puramente lógico, ideal o virtual, que determina como tal un tiempo de la diferenciación, o más bien de los ritmos.

El ritmo irrumpe desde la virtualidad del objeto dinámico:

“La línea virtual interna es el dinamismo eferente del objeto dinámico en Peirce, que consideramos emerge y actúa en el proceso de las tres dimensiones, la interpretante, referente e icónica. Es el espaciotiempo de la objetualización, el ámbito interior, un dentrofuera, como sabemos, en el que acontece el proceso objetivo, la relación nuclear de las relaciones”⁸³¹

En dicho proceso se crean nuevas estructuras de orden. El objeto como el interpretante o el representamen no son términos en relación⁸³² (no tienen existencia propia separada). Son componentes subsumidos de la semiosis que indican relaciones o funciones, y por lo tanto el interpretante en una semiosis se transforma en representamen en otra y el índice puede ser símbolo en otra⁸³³. Se trata de una transacción pura

⁸²⁹ A. Domínguez Rey enfatiza la importancia de la función simbólica: “Los núcleos, las cadenas, quedarían bloqueados. El símbolo teje la malla de los enlaces entre la mente y la realidad estableciendo el vínculo tático que las une y reparando como palabra la escisión introducida al analizar el núcleo del conocimiento” (*El Drama del lenguaje, op. cit.*, p. 321).

⁸³⁰ Deleuze, Guilles. *Diferencia y Repetición, op. cit.*, p. 338.

⁸³¹ Domínguez Rey, Antonio, *El Drama del lenguaje, op. cit.*, p. 313.

⁸³² Los términos son los que cambian de función.

⁸³³ Deladalle, Gérard, *Leer a Peirce hoy, op. cit.*, p. 87.

donde los componentes de la semiosis no se distinguen de la experiencia *transitiva*.

Las transformaciones de la semiosis y la dinámica del Objeto Mediato cuya exterioridad se concretiza en una semiosis ilimitada con la prolongada y accidentada relación con el objeto inmediato la podemos observar en un escritor como Joyce.

La lógica estilística de Joyce en su compleja red de relaciones destila el "objeto" bajo los efectos y contraefectos de diferentes estilos "para arrancar de él la mayor cantidad posible de realidad"⁸³⁴. La triple o cuádruple simultaneidad interior de un simbolismo formal, funcional y conceptual determina la fluctuación del objeto que va desde su disolución hasta su síntesis, en que se trata de sustituir el objeto empírico por un objeto abstracto cuyas "raíces últimas arrancan de la lógica y de la idea platónica"⁸³⁵.

⁸³⁴ El objeto emana del estilo, nos dice H. Broch. "El conglomerado estilístico de Joyce es, considerado desde un punto de vista técnico, un procedimiento que somete sucesivamente el objeto tratado a la iluminación de los diferentes estilos para arrancar de él la mayor cantidad posible de realidad, de una realidad supranaturalista. Evidentemente no se trata de un divertimento musical que somete un mismo, tema, a diferentes tratamientos estilísticos, sino que aquí - y ahora es realmente cuando el concepto de estilo cobra un significado auténtico y propio - el objeto emana del estilo, la esencialidad del objeto condiciona el estilo, creando, mediante este juego continuo de efectos y contraefectos, una realidad, que es en definitiva, la realidad del mundo". Broch, Hermann, *Poesía e investigación, op. cit., p. 241*.

⁸³⁵ Coincidiendo con la eliminación del objeto en la física o en el arte moderno, este proceso de *exspectroversión* disuelve y concentra el objeto abstracto, explica H. Broch, "Tanto si el expresionismo perseguía motivos puramente sensitivos, quiere decirse, sensaciones en el sujeto, para erigirse en auténtico objeto básico de lo pictórico, como si el futurismo se empeñaba en sorprender el objeto como eliminación del mundo espacial, en movimiento puramente funcional, de acuerdo con una técnica cinematográfica, o el cubismo - en una actitud casi diametralmente inversa- perseguía en última instancia dar con un objeto abstracto, que creyó encontrar en, una ordenación lógica del arte y de figuración en el espacio, se trata siempre de sustituir el objeto ocasional y empírico por uno cuyas raíces últimas arrancan de la lógica y de la idea platónica. Este fenómeno debe considerarse como producto del espíritu de la época". *Ibíd., p. 250*.

Joyce logra la unidad de la tríada “objeto”, lenguaje, autor, por medio de una lógica que unifica el “objeto expuesto” y el “medio expositor”, en la cual, uno emana de lo otro⁸³⁶. Es la lógica de la obra que nace, que deviene⁸³⁷, de tal modo que el observador que expone es expuesto, como sucede en la teoría de la relatividad⁸³⁸ o en el pragmatismo de Peirce, que prevé los efectos de lo observado sobre el observador⁸³⁹ en la simultaneidad de un continuo espacio-temporal que explica la concebible repercusión de lo remoto en el “estado naciente de lo actual”:

Por ejemplo, cuando una Nova Stella irrumpe en los cielos, afecta a nuestros ojos tanto como lo haría una luz que hubiésemos encendido en la oscuridad con nuestra propia mano; y, sin embargo, es un suceso que ocurrió antes de que se construyesen las pirámides.⁸⁴⁰

⁸³⁶ Lo que Joyce pretende crear, según H. Broch, es “una unidad de objeto expuesto y medio expositor, entendida en su más amplia acepción; una unidad que con harta frecuencia parece como si efectivamente el objeto quedara anulado, hasta la total disolución, por el idioma y, en otras ocasiones, éste por el objeto; una unidad que, no obstante, persiste y subsiste como tal, que elude todo lo superfluo, todo epíteto superfluo; unidad en la que lo uno emana de lo otro con toda naturalidad, porque en su totalidad obedece a las leyes de la arquitectura”. *Ibid.*, p. 248.

⁸³⁷ *Work in Progress*, la llama Joyce.

⁸³⁸ Afirma H. Broch que, “la esencialidad teórico-cognostiva de la teoría de la relatividad viene dada en el descubrimiento del *medium* lógico, dentro de la esfera de observación física. [...] la Física tradicional se conforma y limita a contemplar y a medir los fenómenos sometidos a investigación; si tenía en cuenta el *medium* de la contemplación u observación, el acto de ver, era exclusivamente en tanto en cuanto era posible fuente de errores, debidos unas veces a la deficiencia del sentido de la vista humano y, otras, a los instrumentos de medición empleados por el hombre. Ahora bien, la teoría de la relatividad ha descubierto que existe, además, una fuente de errores básica: el acto de ver en sí mismo, la observación en sí misma. Por ello, y para eludir esta fuente de errores, el observador y su acto de observar o ver, hay que colocar en el campo de la observación un observador ideal y un acto de observar ideal; en una palabra: que, para ello, hay que establecer la unidad teórica del objeto físico y del sujeto físico. Broch, Hermann, *Poesía e investigación*, *op. cit.*, pp. 247-248.

⁸³⁹ Esto implica que en la definición de instante presente el tiempo no se define independientemente, sino en un continuo espaciotemporal.

⁸⁴⁰ Hace Apel una intervención sobre el planteamiento citado: “Está claro que a Peirce no le interesaba aquí *si el pasado lejano puede actuar inmediatamente sobre nosotros, sino si nos afecta tal como hace cualquier existente*. Fue precisamente esta equiparación de lo pasado con lo existente, que podemos conocer desde el punto de vista de su *repercusión concebible sobre nuestro comportamiento*, la que abrió la perspectiva intelectual desde la que se respondió a la

Esta simultaneidad la encontramos en el estilo de Joyce, la cual se convierte en *síntesis de la estructura del mundo*, en la que fluye el objeto mediato en la densidad de todos los recursos estilísticos y formas expresivas, en el sonido que conjura la cadena de los símbolos. Joyce conforma una unidad triádica “objeto”- lenguaje - autor que es evidente en el capítulo de «Anna Livia Plurabelle», en el cual la densidad de la noche invade la conversación de unas lavanderas hasta sumirla en un murmullo del río y, a su vez, sumirlas – a ellas – en rocas o arbustos. Las lavanderas se vuelven irreconocibles y las palabras se hacen incomprensibles, pura música del agua incrustada del río:

“.....se arrancó carretelando hasta que rodeada perdió la mallera con un calénder [...] Ahora me dices eso? Sí en verdad lo digo. Orara pro Orbe y probe La Ánimas! Ussa, Ulla, estamos tar umbras! Mezha, no lo oíste un diluvio de vicis, uf erre que erre, respondo da espuenda? Tú lo cide, lo dde! Nececido, lo nececido! Es iravadante lo que tengo hincado en mi aurículo. No hace más que acorchar el zswound [...]Se me nada la vista confusa por las sombras de este paraje. Me sombraré a casa despacio por mi propia senda, ma nava lejana. Yovisma, mi vera.

No oigo con las aguas de Las cojjosas aguas de Aleteantes murciélagos, garla de guarros guarenes. Fu! No te vas a casa? Que Thom Malone se casa? No oigo con el pandeo de pandiques, todas las linfas de fina lífia. Fu, el parlosanto nos guarde! Mis pies no se moven. Me siento tan vieja como aquel olmo. Cómo, un cuento que cuenta de Shaun y de Shem? Todos los hijoshijas de. Los foscas halcones escuchan. La noche! La noche! Mi carga chola se hunde. Me siento.. pesada como aquel peñón. Me hablas de Joan o Shaun? Quién eran Shem y Shaun los hijos () hijas vivientes de? Llega la noche! Dime,

crisis de fundamentos de la física a principios del siglo XX”. Apel Karl-Otto. *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce*, Visor, 1997, Madrid, p. 256.

dime, dime, dagame! La noche noche! Táhlame de rocas o raigones. Junto a las ondas riberas de, másallámurmurantes olas de La noche!”⁸⁴¹.

El método de Joyce con la peculiar lógica de disolución y concretización del objeto lo vinculan con la situación científica analizada por Broch, que parte del problema del medio en el contexto más general de la época del siglo XIX. Apunta este autor:

[...] se puede ver cómo [en el método de Joyce], partiendo del problema del medio, se llega a esa singularísima disolución del objeto que es, al mismo tiempo, una concretización del mismo y que únicamente tiene parangón en la disolución de la materia física por funciones matemáticas, como ha conseguido demostrar la Física moderna.⁸⁴²

La ilimitabilidad del objeto mediato nos recuerda el manejo de los cardinales "inaccesibles" que hace Tarski: “un cardinal inaccesible es no accesible por sumas o exponenciales de cardinales previos: cardinal que queda "más allá" del universo conjuntista usual y que asegura su consistencia”⁸⁴³. Éste podría ser un símil del universo poético en su sed de infinito.

No es fortuita la recurrencia al cardinal como trascendencia de los números. Hay que entenderlo aquí como la raíz volada, la no inscrita en lexema alguno, en raíces concretas, sino aquella que las subtiende todas. Se apunta así a una resonancia implícita nunca revelada fuera de

⁸⁴¹ Joyce, James, *Anna Livia Plurabelle (Finnegans Wake, I, VIII)*, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 214-216.

⁸⁴² Broch, Hermann, *Poesía e investigación, op. cit., p. 249.*

⁸⁴³ Para ampliar esta problemática *vid.* Zalamea, Fernando, *Signos Triádicos, op. cit., p. 171.*

sus figuras o representantes, de sus signos, gráficos, raíces matemáticas, etc. Este cardinal ya incondicionado dota al lenguaje, verbal o simbólico, de una resonancia sólo entrevista por la creación, es decir, por los matemáticos y artistas creadores, poetas de la imaginación, del flujo constante de la naturaleza.

Por eso conviene advertir que el parangón realizado entre la incondición matemática y la poética, sus indeterminaciones respectivas, se cumple hasta cierto nivel respecto de algunas concepciones matemáticas y simbólicas, pero queda sobrepasado si al *cardinal inaccesible* o metafórico – *más allá* – nos referimos, como sucede en escritores como Joyce y el propio Valente.

La incondición descubre otros condicionantes, lo que invierte, una vez más, el proceso poético respecto de las formulaciones matemáticas y lingüísticas de inspiración tal. Una nota diferencial la constituye precisamente el sonido interno de la forma en Kandinsky, lo que el profesor A. Domínguez Rey denomina resonancia de fondo en el significante⁸⁴⁴. Hay siempre una voz más allá de las voces, una subvoz, decía J.R. Jiménez, la otra voz, o palabra, repite O. Paz, etc. Es el sentido subyacente de la escucha, que Heidegger retoma de Rilke, P. Celan y otros poetas. La atención a una voz que ya es tensión: estar tensos ante algo anunciado antepredicativamente. Y esta tensión interna de voz afecta a la intención fenomenológica de la indeterminación general del

⁸⁴⁴ Vid. Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo: (José Ángel Valente)*, op. cit., pp. 190-191.

lenguaje y a la concreta, más reducida, de la palabra respecto de lo que designa, las denotaciones o connotaciones del signo.

Exponemos así el concepto de sobresignificación que Valente asigna a la palabra poética desde *las Palabras de la Tribu*, título, como se sabe, originario de Mallarmé. Valente se sitúa así en una tradición, así podemos denominarla, moderna, cuyas raíces son muy antiguas, milenarias.



V. ABDUCCIÓN, CREATIVIDAD E *INFINIVERSIÓN*.

MAPAS
DE RODEOS, fosfóreos,
muy detrás de Aquí por muchos
dedos anulares golpeado.
P. Celan.

Con lo que hemos explorado en este trabajo podríamos conjeturar que la semiosis creativa del poema discurre entre un *límite* que bordea con lo infrasemiótico, aquello que empuja y subsiste, y la *Primeridad*, de lo que es apertura, sondeo abstracto y visionario, de lo que aún no es, pero ya late. Instante vibrátil, flotando en el limbo de lo concebible e interpretable.

En esta unidad nos planteamos interrogantes acerca de las relaciones entre la creación poética, la *infiniversión* y la abducción.

La *infiniversión* poética, podemos deducir de lo descubierto en esta Tesis hasta el momento, tiene implicaciones que trastornan cualquier linealidad; su *contraluz* curva el pensamiento. El conocimiento se da por *infiniversión* de la expresión. La forma está vertida en la materia y contiene al creador.

En yuxtaposición con lo anterior, la creación tiene un componente abductivo, en cuanto instinto, animalidad, emoción, imaginación, adivinación y, elección. Un pensamiento *infinivertido* en una musicalidad. Una luz natural *infinivertida* en la Otra luz. Unas sondas de retrodifusión recorridas de lunas. La abducción o *retroducción*, como singular instinto de conjeturar, se describe por Peirce como una “peculiar ensalada...

cuyos principales ingredientes son su falta de fundamento, su omnipresencia y su valiosa confianza”⁸⁴⁵.

Peirce muestra en sus investigaciones⁸⁴⁶ el doble carácter de la abducción, su naturaleza lógica e instintiva. Atribuye la fuerza principal a “la parte oscura de la mente” en que las inferencias instintivas responden preguntas con curiosa precisión (CP 6.569, c.1905)⁸⁴⁷. Esta penetración instintiva es una luz natural (CP 5.604, 1903) que permite adivinar la explicación verdadera y establecer un enlace con lo intuido u observado.

Dice Peirce:

La retroducción aumenta las posibilidades de que exista suficiente afinidad entre la mente del razonador y la naturaleza sobre la que se conjetura de manera no totalmente inútil, considerando que cada conjetura se restringe al compararse con la observación⁸⁴⁸.

El hombre comparte el don del instinto con los animales y no sólo le permite sobrevivir sino acceder a la *Terceridad*, encarnar ideas generales en creaciones artísticas e innovar en el conocimiento teórico (CP 6.476, 1908). Esa capacidad espontánea de adivinar permite abducir la hipótesis adecuada y acertar asombrosamente:

⁸⁴⁵ En cuanto a su omnipresencia, Peirce escribe: “En esta maravillosa mañana de primavera veo a través de la ventana una azalea en plena floración. ¡No, no!, esto no es lo que veo; pero es de la única manera que puedo describir lo que veo. Esto es una proposición, una frase, un hecho. Pero lo que percibo no "es una proposición, ni una frase, ni un hecho sino sólo una imagen que hago inteligible, en parte, mediante una declaración sobre el hecho. Esta declaración es abstracta, pero lo que veo es concreto. Hago una abducción siempre que expreso en una frase lo que veo. La verdad es que la fábrica de nuestro conocimiento, en su totalidad, es un espeso filtro de pura hipótesis confirmada y limada por la inducción. El conocimiento no puede dar ni el más pequeño paso adelante con sólo la observación, debe hacer a cada momento abducciones”. Peirce (MS. 692). MS The Charles S. Peirce Papers, 32 rollos de microfilms de los manuscritos conservados en la Houghton Library. Cambridge, MA, Harvard University Library, Photographic Service, 1966.

⁸⁴⁶ Especialmente en “Un argumento olvidado en favor de la realidad de Dios”.

⁸⁴⁷ Incluso llega a escribir “el instinto que llamamos razón”. (MS 668, s.f., 14).

⁸⁴⁸ Peirce, *Collected Papers* 1.121.

Esta facultad es (...) de la naturaleza general del instinto, parecida a los instintos de los animales en que sobrepasa por mucho los poderes generales de nuestra razón y en que nos dirige como si estuviéramos en posesión de hechos que están completamente más allá de nuestros sentidos. Se parece también en su pequeño riesgo de error; pues aunque se equivoca más a menudo que acierta, sin embargo la relativa frecuencia con que acierta es en el total la cosa más maravillosa de nuestra constitución⁸⁴⁹.

El componente instintivo de la abducción otorga a las hipótesis explicativas el poder de ser altamente plausibles. Da prioridad a unas hipótesis sobre otras (CP 8.223, c.1910) y permite adivinar la verdad. El instinto permite dar con la teoría correcta entre un altísimo número de posibilidades sobrepasando el azar, porque “la mente del hombre tiene una adaptación natural para imaginar teorías correctas”⁸⁵⁰.

La abducción traduce las *huellas*, los indicios de lo real en la materia general de reconocimiento humano, para lo cual se requiere el estímulo del instinto y su control u orden excepcional. La gemación del pensamiento conlleva una *infiniversión* máxima, es decir, una inversión superlativa de introspección y control.

La abducción irrumpe como un destello de comprensión que sería la innovación de un ritmo, una epifanía⁸⁵¹ –como diría Joyce-, un salto por

⁸⁴⁹ (CP 5.173).

⁸⁵⁰ Y esto a pesar del número indefinido de teorías posibles, como indica el mismo Peirce: “No puedes decir que sucedió por azar, porque las posibles teorías, si no estrictamente innumerables, exceden al menos el trillón (...); y por eso las posibilidades son demasiado abrumadoras en contra de la única teoría verdadera que en los veinte o treinta mil años durante los que el hombre ha sido un animal pensante vino a la mente del hombre”. (CP 5.591).

⁸⁵¹ Flaubert, Rilke, Mallarmé o Proust, hacen de la visión pura y fugaz un tema central, correspondiente al momento estético o intemporal. En la línea de la illumination de Rimbaud, la

encima de lo que ya se tiene. Actúa como un signo que sugiere su objeto a cualquier interpretante y, por ello, podríamos decir que es afín con la naturaleza pura de las palabras poéticas que son aún enigma, oráculo, conjuro, acertijo y/o adivinanza.

La enigmaticidad, más acá de la forma, es propia del campo abductivo en cuanto tratamiento de las *huellas*, indicios y vestigios por cuanto se trata de un tipo de argumento en el que la ley prescribe la coexistencia posible de las premisas y de la conclusión garantizando que esta última esté potencialmente representada en las premisas.

En el avance del conocimiento se conjugan instinto y razón. La abducción crea la novedad del conocimiento con la luz natural del instinto⁸⁵² que le permite elegir la mejor de las hipótesis. Podemos adivinar éstas porque existe una afinidad entre la mente del ser humano y la naturaleza; hay una resonancia que fecunda la mente del hombre y le permite escuchar las verdades del universo⁸⁵³. Existe una continuidad con el cosmos, con la divinidad, que activa la evolución creativa y da sentido a lo inteligible⁸⁵⁴. La *retroducción* es, de acuerdo con una de las

epifanía de Joyce, o el *Augenblick* del moderno pensamiento alemán. Vid. Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Monte Avila, Caracas, Editores, 1991, p. 88.

⁸⁵² Peirce sigue, en esto, a Galileo, para el cual, la hipótesis será elegida por ser la más sencilla y natural: “La tercera clase de razonamiento prueba lo que *il lume naturale*, que iluminó los pasos de Galileo, puede hacer. Es realmente una llamada al instinto. De este modo la razón, con todos los adornos que normalmente lleva, en las crisis vitales, se pone de rodillas para suplicar el socorro del instinto”. (CP 1.630).

⁸⁵³ Se da una armonía con la verdad de las cosas que incluso introduce cierto platonismo en el concepto abductivo de Peirce, a pesar de su positivismo naturalista, que alcanza al hecho del pensamiento: “Hay una razón, una interpretación, una lógica, en el curso del progreso científico y esto prueba indiscutiblemente (...) que la mente del hombre debe haber estado en armonía con la verdad de las cosas para descubrir lo que ha descubierto. Es el fundamento mismo de la verdad lógica”. (CP 6.476).

⁸⁵⁴ Peirce sigue a su padre, Benjamin Peirce (1809-1880), reconocido matemático, quien afirmaba: “Si se concede que el origen común de la mente y la materia reside en el decreto de un

formulaciones más tardías de Peirce, un medio de comunicación entre el hombre y su Creador, un “privilegio divino” que debe cultivarse⁸⁵⁵.

Podemos conjeturar que *infinivertidamente* la luz absoluta se vierte en la luz instintiva, como sucede en la poesía que venimos considerando.

El sondeo de la abducción se basa en la confianza en la naturaleza, como si se tratara de una endopatía ontológica. Luego el pensamiento contrasta las hipótesis adivinadas con la experiencia. El proceso de sondeo y tanteo de la abducción tiene cierta analogía con el que se experimenta en la creación poética, como lo iremos viendo en este apartado.

Ahora bien, al comienzo de la creación poética no hay inferencia porque se opera sin conocimiento previo, pero como en la abducción, la imaginación despliega sus poderes.

Peirce pone de manifiesto que no basta con los razonamientos lógico-deductivos para el efectivo avance del conocimiento, sino que depende de la imaginación abductiva.

La abducción surge del asombro cuando se advierte algo que es contrario a lo dicho. El caso de la abducción de la idea de Dios, en la

Creador, la identidad cesa de ser un misterio. La imagen divina, fotografiada en el alma del hombre desde el centro de la luz, está reflejada en cada parte de las obras de la creación”. B. Peirce citado en Barrena, Sara, *Creatividad en Charles S. Peirce: Abducción y Razonabilidad*, Tesis doctoral, Pamplona, 2003, p. 165.

⁸⁵⁵ El hombre posee una luz interior porque, con los cambios, sería prácticamente imposible para alguien adivinar, por pura casualidad, la causa de un fenómeno, argumenta Peirce. “Es evidente, que si el hombre no poseyera una luz interior tendente a conjeturar... demasiado a menudo acertadamente (por lo que no puede pensarse en el azar), hace tiempo que la raza humana habría sido extinguida de la faz de la tierra por su incapacidad en la lucha por la existencia”. Peirce citado en Sebeok, Thomas A., *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce. El método de la investigación*, Paidós, Barcelona, 1994, p. 33.

investigación que hace Peirce, muestra el papel primordial de la experiencia, es decir, el estar abierto a lo exterior.

La abducción está indisolublemente ligada a la experiencia: “No podemos conocer nada excepto lo que directamente experimentamos”⁸⁵⁶. La experiencia nunca se reduce a los datos de los sentidos, antes bien, comprende “la producción mental completa”⁸⁵⁷. Por tanto, la experiencia directa nos permite tener una idea de Dios⁸⁵⁸ y, al mismo tiempo, que aquello, inefable, permanezca incomprendible. En la base de la abducción hay un estado meditativo que Peirce llama *musement*. El movimiento de este estado lo describe así:

Sube al bote del *musement*, empújalo en el lago del pensamiento, y deja que la brisa del cielo empuje tu navegación. Con tus ojos abiertos, despierta a lo que está a tu alrededor o dentro de ti, y entabla conversación contigo mismo, para eso es toda meditación. Sin embargo, no es una conversación sólo con palabras, sino ilustrada con diagramas y experimentos.⁸⁵⁹

Se trata de un estado mental sin *límites* de ninguna clase. El *musement* puede tomar distintas formas, la contemplación estética o la consideración teórica de algún conjetural universo⁸⁶⁰. Esta libre consideración de los fenómenos está en el subsuelo de la ciencia. La experiencia del *musement*, la “sosegada meditación”, permite un

⁸⁵⁶ (CP 6.492-93).

⁸⁵⁷ (CP 6.492).

⁸⁵⁸ Un hecho natural, indubitable y vago.

⁸⁵⁹ (CP 6.461).

⁸⁶⁰ Postula Peirce que el *musement*: “puede tomar la forma de la contemplación estética, o bien la de construir distantes castillos (...) o la de considerar alguna maravilla en uno de los Universos”. (CP 6.458).

conocimiento liberado de las impresiones de los sentidos. Forma parte de la componente instintiva e imaginativa de la abducción.

La abducción va hacia atrás, tiene un trabajo oscuro y pasos intermedios:

La serie completa de funciones mentales entre el tomar noticia del fenómeno maravilloso y la aceptación de la hipótesis, durante la que el entendimiento ordinariamente dócil, parece desbocarse y tenernos a su merced —la búsqueda de circunstancias pertinentes y su disposición, a veces sin nuestro conocimiento, su escrutinio, el trabajo oscuro, el estallido de la asombrosa conjetura, la observación de su tranquilo ajustarse a la anomalía, como si se moviera de atrás para delante como una llave en una cerradura, y la estimación final de su Plausibilidad.⁸⁶¹

La abducción resulta el argumento más débil, falible e inseguro, pero el más fecundo (CP 8.385-388, 1913) porque se puede probar la hipótesis que surge o encarnarla en una obra de arte:

Todas las ideas de la ciencia vienen a ella a través de la Abducción. La abducción consiste en estudiar hechos e inventar una teoría que los explique. Su única justificación es que si alguna vez llegamos a comprender algo de las cosas, debe ser de este modo⁸⁶².

El salto de la abducción sólo es posible por la fuerza de la imaginación. Todos los asuntos de la vida, la inteligencia de la acción y la vida interior están más o menos subordinados a la imaginación. Peirce defiende así, en 1893, la necesidad de ésta:

La gente que construye castillos en el aire, en su mayor parte, no logra mucho, es verdad; pero todo hombre que logra grandes cosas

⁸⁶¹ (CP 6.469).

⁸⁶² (CP 5.145).

elabora castillos en el aire y después los copia penosamente sobre el suelo firme. En efecto, el raciocinio completo y todo lo que nos hace seres intelectuales, se desempeña en la imaginación.⁸⁶³

Muy debajo de las piedras sopla, nieva, llueve, aparecen teoremas, salen soles y, suenan los poemas. La creación poética comienza con una inmersión en lo oscuro; allí la materia informe es sondeada por medio del lenguaje y, durante el mismo proceso creador se produce el conocimiento; éste se va haciendo al tiempo que se hace el poema.

En esta vuelta al comienzo, el poeta se ve alterado por una emoción muy singular y, espera descubrir, sin alterarla, la emoción que es, y para ello avanza por tanteo como intentando, según Valente, “recordar un número telefónico”⁸⁶⁴.

También la abducción aparece asociada a un cierto tipo de *emoción* que se infiere musicalmente entre muchas otras. De tal modo, nos dice Peirce: “la hipótesis aporta el elemento *sensual* de pensamiento, y la inducción el elemento habitual”⁸⁶⁵. La conclusión hipotética sustituye una complicación inextricable de sensaciones por una concepción simple.

⁸⁶³ Matiza Peirce: “Los hombres vigorosos suelen despreciar la mera imaginación; y en eso tendrían bastante razón si hubiera tal cosa. No importa lo que sintamos; la cuestión es qué haremos. Pero ese sentimiento que está subordinado a la acción y a la inteligencia de la acción es igualmente importante; y toda la vida interior está más o menos así subordinada. La mera imaginación sería en efecto insignificante; sólo que la imaginación no es mera. ‘Más de lo que está bajo tu custodia, vela por tu fantasía’, dijo Salomón, ‘porque de ella salen los asuntos de la vida’ ”. (CP 6.286).

⁸⁶⁴ Valente describe detalladamente este proceso: “En esta alteración, el problema no es reemplazar una emoción por otra ni tampoco intensificar una emoción, sino descubrir lo que la emoción es. La emoción permanece inalterada, pero en espera de ser identificada, como un número de teléfono que uno no puede recordar: ‘9357... No, no es ése... 8557,8457... Tampoco. Ya lo tengo. Espera. Ya está: 8657. Ese es...’ ”. Valente, José Ángel, “Avance por Tanteo”. En *Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas*. Duque, Alejandro (Edc.), El Ciervo, Barcelona; Pre-Textos, Valencia, 2002, pp. 76-77.

⁸⁶⁵ Peirce, *Collected Papers* 2.643.

La simplicidad de esta concepción está caracterizada como una “única perturbación armoniosa” que es llamada por Peirce “emoción musical”.⁸⁶⁶

Esta “emoción musical” se encuentra también en el nacimiento del poema y en su conformación asimismo aparece la adivinación abductiva con sus rodeos, cercos, luces y llamadas.

En efecto, los elementos del poema a medida que van emergiendo se van corrigiendo a sí mismos en busca, escribe Valente, “de la precisa formulación de su objeto, que ninguno de ellos por sí mismo encierra y que no puede encontrarse más que en el poema como estructura unitaria y superior a todos ellos”⁸⁶⁷.

El contexto del poema, podría decirse, presenta la lógica pragmática del continuo peirceano, porque lo que sucede en una parte determinada del poema está condicionado por la interior estructura de todo éste:

*TE pongo aquí
rodeado de nombres: merodeo.*

*Te pongo aquí cercado
de palabras y nubes: me confundo.*

*Como un ladrón me acerco: tú me llamas,
en tus límites cierto, en
tu exactitud conforme.
Vuelvo.*

⁸⁶⁶ *Ibíd.*

⁸⁶⁷ Valente, José Ángel en *Cómo se hace un poema. El testimonio de 52 poetas, op. cit.*, p. 77.

Toco
(el ojo es engañoso)
hasta saber la forma. La repito,
la entierro en mí,
la olvido, hablo
de lugares comunes, pongo
mi vida en las esquinas:
no guardo mi secreto.
Yaces
y te comparto, hasta
que un-día simple irrumpes con atributos
de claridad, desde tu misma
manantial excelencia.⁸⁶⁸

En este avance por tanteo, el poema nos cuenta su propio nacimiento, la *infiniversión* de su formación: *Toco/(el ojo es engañoso)/hasta saber la forma. La repito, /la entierro en mí, /la olvido*. Observamos, también, en el poema el tránsito de la materia verbal de la vaguedad a la exactitud, como podemos comprobar al examinar los campos léxicos y semánticos correspondientes:

- Concepto de vaguedad: *rodeado de nombres: merodeo; de palabras y nubes: me confundí*.

⁸⁶⁸ Valente, José Ángel, "Objeto del Poema", *El fulgor: antología poética (1953-2000)*, p. 42.

-Concepto de exactitud: *TE pongo aquí; Como un ladrón me acerco: tú me llamas, /en tus límites cierto, en/tu exactitud conforme.*

En cuanto a la sintaxis, expresada por la puntuación del texto, los dos puntos, las comas y el paréntesis operan por *infiniversión*, vaivén o contraluz entre la vaguedad, la exactitud y la forma:

Vuelvo. /Toco (el ojo es engañoso) /hasta saber la forma.

La estructura es *infinivertida*, además, porque podemos ver como se interioriza la forma del poema (*la entierro en mí*) o como éste contiene al autor. Vemos la iteración de la partícula *me* que adquiere connotaciones transformativas y alterativas que le dan una sobresignificación: *me rodeo, me confundí, tú me llamas, conforme.*

Observamos que la conformación del poema se da por contención, por *infiniversión*, eliminación, búsqueda, espera, abducción, selección. Esta experiencia es afín con la creación matemática - y allí se confirma por vía teórica -. Lo que otorga, según P. Valéry, "genialidad" a la invención, tras las combinaciones que se han ensayado, está en el arte de saber *elegir*⁸⁶⁹. El valor de saber elegir nos lleva a lo que Poincaré llamó el tacto del pensamiento. Esta problemática la abordaremos en el capítulo séptimo.

⁸⁶⁹ De acuerdo con Paul Valéry éste sería el secreto peso de la genialidad: "En la invención de cualquier cosa toman parte dos entes. El primero hace combinaciones; el segundo elige e inspecciona lo que desea y lo que es de importancia para él dentro de la masa de cosas que el primero le ha preparado. Lo que llamamos genio es mucho menos la obra del primero que la facilidad del segundo para captar el valor de lo que ha sido puesto delante de él y elegir lo más valioso". Valéry citado en Hadamard, Jacques. *Psicología de la invención en el campo matemático*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947, p. 63.

VI. LA LÓGICA DIAGRAMÁTICA. LOS GRÁFICOS EXISTENCIALES Y LAS TRANSACCIONES EN LAS FRONTERAS.

Mallarmé y Peirce hicieron de una *hoja* un *universo*. Peirce llamó a ésta, hoja de aserción y le hizo cortaduras para poder *pasar* a otras dimensiones correspondientes a las redes de un *continuo* universal. Pensó en diagramas, perforaciones y vectores sobre una hoja (profunda y maleable) para expandir la sombra de universos posibles y necesarios.

Para Peirce, su sistema de gráficos existenciales, refleja *icónicamente* todo su entero sistema filosófico. La hoja de aserción alfa, hoja continua sobre la que se marcan los gráficos existenciales, sirve de icono para reflejar la continuidad de lo real (*Terceridad*):

Os pido que imaginéis que todas las proposiciones verdaderas han sido formuladas; y puesto que los hechos se interpenetran no se puede concebir la cosa como posible más que en un continuo. Es claro que este continuo debe tener más dimensiones que una superficie o incluso que un sólido; y lo supondremos plástico, de modo que pueda ser deformado de cualquier manera, sin que la continuidad y las relaciones entre las diversas partes se rompan jamás. Se puede imaginar que la hoja blanca de afirmación es la fotografía de este continuo⁸⁷⁰.

⁸⁷⁰ (C.P. 4.512).

Imagen del universo, icono, sombra o doble. El lugar del continuo peirceano (espacio general de las posibilidades puras) se representa con una hoja de aserción en blanco, donde, mediante muy precisas reglas de control, se demarcan algunos cortes posibles, a través de los cuales se introduce, se elimina y se transmite información. Las diversas marcas que se van consignando en la hoja de aserción permiten que la información lógica evolucione de lo indeterminado a lo determinado⁸⁷¹. Este proceso lógico es descrito por F. Zalamea así:

Los gráficos existenciales cubren, a la manera pragmática, tanto el cálculo proposicional clásico (gráficos existenciales alfa) y la lógica clásica de primer orden sobre un lenguaje puramente relacional (gráficos existenciales beta), como cálculos modales intermedios, lógica clásica de segundo orden y manejos del metalenguaje (gráficos existenciales gamma). Sobre el continuo peirceano se construye conocimiento por medio de procesos de acción - reacción duales: inserción - extracción, iteración - desiteración, dialéctica sí-no.⁸⁷²

Los sistemas de gráficos existenciales permiten un análisis figurativo de las lógicas conocidas en tiempos de Peirce (cálculo proposicional clásico, cálculo de relaciones, fragmentos modales) gracias al *traslado sintético* de información alrededor de ciertos tipos de *fronteras*. Se trata, asevera, F. Zalamea, de “una combinación detallada de análisis, síntesis, visualización, fronteras y oscilación pendular, única en la historia de la lógica”⁸⁷³.

⁸⁷¹ Gracias a la incorporación técnica de un lenguaje gráfico formal, reglas y axiomas. Vid. Zalamea, Fernando, *El Continuo Peirceano*, op. cit., p. 100.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 99.

⁸⁷³ Zalamea, Fernando, *Razón de la Frontera*, op. cit., p. 34.

El continuo, como decíamos antes, se representa por medio de una hoja de aserción en blanco, donde se dibujan y borran óvalos, a través de cuyos *bordes* transmigran los signos. Un óvalo entendido como un *corte* en la hoja, nos lleva de su anverso a su *revés*, de tal modo que las fronteras (bordes) de las configuraciones nos permiten *transitar* entre lo que es, lo que *no* es, y lo que posiblemente es. Y en el caso relacional, los bordes de los cortes nos permiten pasar de lo universal a lo particular. Hay más sorpresas. Si los bordes no están completamente trazados en la hoja sino que se desvanecen un poco y se consideran “medio borrados”, - como sucede, a su modo, con frecuencia en la poesía de Valente-. Y se aplican sobre dichos bordes desvanecidos las reglas genéricas de inserción y extracción; entonces éstos pueden llegar a convertirse en cortes completos (por inserción) o llegar a desaparecer del todo (por extracción). Este proceso prefigura una lógica modal, como dilucida F. Zalamea:

Si se interpreta un fragmento de la hoja envuelto por un borde medio borrado como un entorno para la *contingencia* (donde la información puede no llegar a registrarse, o, dicho de otra manera, donde las cosas pueden no llegar a ser), puede demostrarse *teoremáticamente* que los vaivenes entre el corte, la evanescencia y el borramiento corresponden a precisos cálculos *modales* sobre la hoja de aserción.⁸⁷⁴

Los sistemas de gráficos existenciales peirceanos conforman así un modelo donde se integran los cruces de fronteras. A partir de un

⁸⁷⁴ *Ibíd.*, p. 36.

continuo primigenio e indeterminado (hoja en blanco), diversas rupturas de simetría (cortes, líneas de identidad), un entronque incesante de entornos dialécticos (dobles cortes) y un vaivén pendular del saber por medio de tres procesos de acción-reacción duales: inserción/extracción, iteración/desiteración, dialéctica sí/no. Se produce, plásticamente, una disección analítica que descompone el todo (hoja) en partes (cortes), y un montaje sintético inverso que recompone algunos de sus estratos como engranajes correlativos (redes de cortes). De este modo Peirce pone a bascular el concepto de *límite* y dinamiza la concreta maleabilidad de la razón. Interpreta F. Zalamea que la topología implícita en este “conocimiento relacional (deformaciones continuas de la línea de identidad) explica cómo ciertos cruces de las fronteras (extensiones de las líneas a través de los bordes) adquieren una importancia singular para nuestro entendimiento”⁸⁷⁵.

Las abstracciones geniales de la topología quizás sean las que han permitido el gran avance de la semiótica al problematizar *la lógica de relaciones* en relación con el continuo del pensamiento.

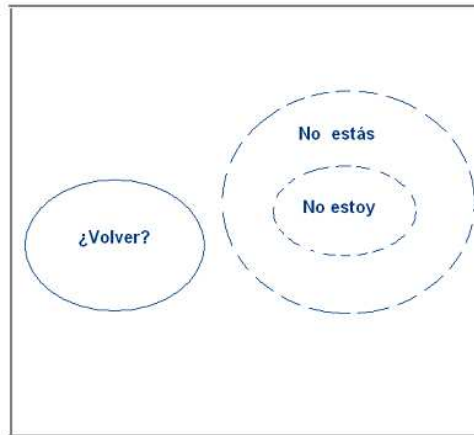
Peirce presenta la hoja de los gráficos como el *mejor icono del espíritu*⁸⁷⁶ y este horizonte nos permite un acercamiento poético, libre e imaginario, a ellos. Observemos un poema:

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁷⁶ Deduce Peirce: “Los gráficos representados son las determinaciones de la hoja, exactamente igual a la manera en que los pensamientos son las determinaciones del espíritu; y el espíritu mismo es un pensamiento omnicomprendivo, de la misma manera en que la hoja de aserción, considerada en la realidad de todos sus procesos y estados de transformación, considerada colectivamente, es un gráfico ocasional y, considerado en todas sus transformaciones, permitidas, es un gráfico. Así el sistema de los gráficos existenciales es un diagrama del Espíritu, diagrama somero y generalizado,

NADIE. No estoy. No estás. ¿Volver? No vine nunca.

Un posible gráfico del poema sería el siguiente:



Hoja de aserción del universo de *nadie*.

El *corte* del óvalo de *¿Volver?* nos lleva al revés de la hoja, a su negativa, *nunca*. Los óvalos evanescentes de *No estás* y *No estoy* nos muestran las oscilaciones de la desaparición y el cruce de fronteras que nos llevan al continuo de *nadie*.

Y las partes no marcadas de la hoja serían el doble de la *nada*. Debido a que el alto grado de *iconicidad* de los gráficos permite que, en los lugares de la hoja en que no hay nada escrito, *nada* sea el objeto de nuestra atención, como lo dice su creador:

[...] la continuidad (de la hoja de aserción) en los lugares en que, por no estar nada escrito, nada es objeto de una atención particular, es el icono más apropiado posible de la continuidad del Universo del Discurso, allí donde solamente es objeto de una atención general en cuanto que es este universo en concreto.⁸⁷⁷

y da mejor una idea de lo que es el espíritu, desde el punto de vista lógico, que cualquier exposición abstracta" (C.P. 4.582).

⁸⁷⁷ (C.P. 4.561).

Este *icono de la nada* es presentado unas veces bajo la forma de una película "sobre la cual hay, por así decirlo, una fotografía sin revelar de los hechos del universo" (C.P. 4.512), otras veces bajo la forma de un mapa geográfico cuyos puntos están en correlación con los elementos del universo del discurso (Cf. C.P. 4.513). Los gráficos representan la nada unas veces como sombra del universo y otras como su doble.

La posibilidad del poema está en el carácter diagramático que, como tal, representa las relaciones de las partes del poema mediante relaciones análogas en sus propias partes. Observamos en el gráfico del poema que las relaciones del no estar, el no ser y el jamás volver, implican el *límite* del nunca. Y así contemplamos, en general, las oscilaciones entre las fronteras de *nadie, nunca y nada*.

Además, el significante del poema se hace icónico en lo que se conoce como fonología expresiva: algunos fonemas sugieren un determinado contenido porque aparecen acumulados en un decurso que asimismo por sus connotaciones sugiere el mismo fondo:

NADIE. No estoy. No estás. ¿Volver? No vine nunca.

Los gráficos existenciales inventados por Peirce conllevan los rasgos de lo que serán las lógicas modales⁸⁷⁸, las cuales son muy importantes porque su semántica modal permite interpretar una gran

⁸⁷⁸ La lógica modal se ocupa de enunciados afectados por modalidades del tipo "posiblemente" y "necesariamente". La lógica modal experimenta un gran auge tras los trabajos fundacionales sobre semántica modal de Saul Kripke en los sesenta. Actualmente la lógica y semántica modal se emplean para representar gran variedad de nociones: epistémicas ('conocer que'), de creencia ('creer que'), morales ('es obligatorio' o 'es permisible'), temporales ('sucederá en el futuro' o 'siempre sucedió en el pasado').

variedad de lógicas no-clásicas como el intuicionismo⁸⁷⁹. Peirce define modalmente la noción general de gráfico como: "la expresión enunciativa en el sistema de gráficos existenciales de todo estado posible del universo"⁸⁸⁰.

La lógica diagramática subyace en los teoremas matemáticos. Sus *observaciones* son una cualidad asombrosa de las matemáticas⁸⁸¹. El razonamiento teoremático depende siempre de la *experimentación* con diagramas, es decir, con *iconos* de las formas de las relaciones, según Peirce: "El razonamiento teoremático o matemático propiamente dicho es razonamiento con esquemas especialmente contruidos"⁸⁸².

Este procedimiento que parece similar a la inducción, difiere mucho de ella, en el sentido de que "no tiene que ver con un curso de

⁸⁷⁹ En el Intuicionismo todo objeto matemático es considerado producto de la mente humana, y, por ende, la existencia de un objeto es equivalente a la posibilidad de su *construcción*.

⁸⁸⁰ (C.P. 4.395).

⁸⁸¹ En la deducción corolarial encontramos que la necesidad de la conclusión aparece por simple inspección del diagrama; y en la deducción teoremática, que se requiere una experimentación sobre el diagrama. Peirce describe el asunto de este modo: "Formamos en nuestra imaginación una suerte de representación diagramática, es decir, icónica, de los hechos, tan esquemática como sea posible... por lo común una imagen visual, o una mezcla de visual y de muscular... Si es visual, será o bien geométrica, es decir, tal que relaciones espaciales familiares hagan las veces de relaciones expresadas en las premisas, o bien algebraica, donde las relaciones sean expresadas mediante objetos que se imaginan sometidos a ciertas reglas convencionales o experienciales. Se observa entonces ese diagrama construido para representar, intuitiva o semiintuitivamente, las mismas relaciones expresadas de manera abstracta en las premisas, y se presenta en la mente la hipótesis de que hay cierta relación entre algunas de sus partes, o tal vez esa hipótesis ya se ha presentado en la mente. Para ponerla a prueba, se hacen diversas experimentaciones sobre el diagrama, que es sometido a diversos cambios [...] Ahora bien, dado que la hipótesis implica que sólo un tipo muy limitado de condiciones puede afectar el resultado, la experimentación necesaria puede realizarse muy rápidamente, y se ve que la conclusión está obligada a ser verdadera por las condiciones mismas de la construcción de ese diagrama (2.778).

⁸⁸² Peirce considera, pues, el carácter "formal" de la deducción corolarial y el carácter "experimental" de la deducción teoremática. Veremos en última instancia, nos dice Peirce, que "en realidad lo mismo puede decirse del pensamiento corolarial [...] sólo que en este caso son las mismas palabras las que sirven de esquema[...]" ("La esencia de la matemática", en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas, op. cit.*, v. 5, p. 164-165.

experiencia, sino con la cuestión de saber si cierto estado de cosas puede ser imaginado o no” (2.778).

Peirce en su tratado magistral sobre los Gráficos existenciales (4.347-573), en que estudia precisamente las propiedades de los diagramas lógicos, dice que “su belleza surge del hecho de que sean icónicos verídicamente, análogos naturalmente a la cosa representada y no creaciones de una convención”⁸⁸³.

Los gráficos existenciales siguen un *proceso general* de “desdoblamiento” e iteración, “mutaciones” y metamorfosis, unidad y desiteración⁸⁸⁴. Este triple proceso, quizás, lo podemos encontrar en la dinámica de los *límites* de los poemas respecto de la transformación de las palabras. Contrastemos la hipótesis formulada en la lectura de un poema:

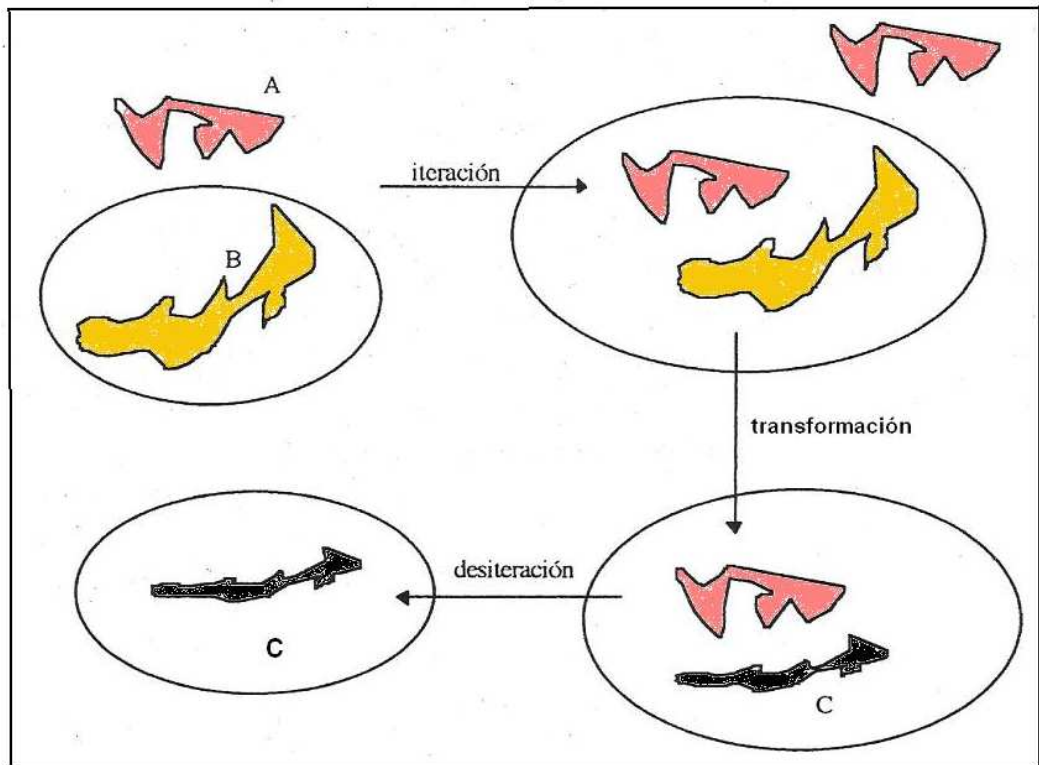
[...]
Tended la mano, tendedla,
tended la mano con el sol
aunque nadie vea el sol,
para que quede así el sol
*sembrado en la noche.*⁸⁸⁵

A continuación traducimos, metafóricamente, este poema a un gráfico peirceano, así:

⁸⁸³ (4.367).

⁸⁸⁴ Vid. Zalamea, Fernando, *Signos Triádicos*, op. cit., p. 82.

⁸⁸⁵ Valente, José Ángel, “SUB NOCTE”, *Cántigas de Alén*, op. cit., p. 60.



A = *la mano*, B = *el sol* y C = *la noche*.

TRANSFORMACIÓN DE LAS PALABRAS.

Partiendo de la configuración inicial A = *la mano*, tal cual y B = *el sol*, envuelto en un corte, A (la mano) se desdobra al iterarse (*tended la mano, tendedla*) y se conjuga con B dentro del corte (*tended la mano con el sol*); al accionar-reaccionar con A, B se transforma en C = *la noche*; luego A se desitera y el resultado puro es la mutación de B en C, lograda gracias a la mediación de A, que ha desaparecido.

El poema toma forma de sí, su diagrama se abre a la red de lo invisible y se tensa hacia su centro.

El poema está construido como un signo diagramático que nos permite asociar el concepto de iconismo con la relación visual entre propiedades espaciales. Su peculiar topología, su “complejidad *toposensible*”, nos permite hacer preguntas sobre la transformatividad en niveles muy abstractos:

- ¿Cómo se transforma una realidad invisible a un *continuum* físico?
- ¿Cómo transformar en un *continuum* expresivo las propiedades de algo que, a causa de su inefabilidad o de su complejidad estructural, no es conocido todavía?

El diagrama del poema es como un mapa de él, es un icono. El diagrama constituye el icono del poema en cuanto posee analogía con las propiedades lógico-poéticas de éste, y sería su icono aunque esta poesía aún no hubiera sido escrita; ya que es autónomo y autosignificante.

El valor icónico de los *límites* esquematizados en el poema, está en que encierra el modelo de una diversidad de poemas (fórmulas) posibles.

La lógica diagramática de los poemas es multidimensional (escapa siempre a lo lineal). La escritura se expande y fluye al menos en dos direcciones. Su diagrama abduce espacios recursivos, modula estratos: crea pensamiento.

Peirce revoluciona la lógica al transbordarla del método algebraico al método gráfico que proporciona un acercamiento lo más analítico posible, cuya simplicidad, analiza condiciones muy complejas. En 1903 escribe Peirce:

Mis análisis del razonamiento ganan en profundidad a cuanto ha sido publicado hasta hoy -en lenguaje de palabras o de símbolos- a cuanto han podido adelantar los DE MORGAN, DEDEKIND, SCHRÖDER, PEANO, RUSSELL y otros, hasta tal punto que la diferencia entre sus trabajos y los míos evoca la distancia que existe entre un boceto a lápiz y una fotografía.⁸⁸⁶

La lógica diagramática de Peirce implica un orden sorprendente de abstracción que es natural y coherente con su afirmación de que “Las abstracciones son particularmente connaturales a las matemáticas”⁸⁸⁷, lo cual queda probado con la propia evolución de estas.

Accedemos a la abstracción con la generalización de las relaciones. De tal modo la lógica interactúa con la estructura matemática en general y se obtienen proposiciones abstractas que describen campos de objetos cualesquiera. La deducción matemática revela así su carácter icónico, es decir, el carácter abstracto diagramático. Para razonar sobre sus abstracciones, Peirce creará los gráficos gamma, que permiten el razonamiento sobre gráficos⁸⁸⁸.

Lo diagramático es entendido en lo esencial como “un icono de las formas de las relaciones constitutivas de su objeto” (4.531) y no funciona para representar, sino que construye lo imaginable. Esta atención a lo posible del proceso resulta aquí decisiva. Lo representado entra en ello

⁸⁸⁶ (C.P. 5.147).

⁸⁸⁷ Peirce menciona la abstracción como una de las características propias de las matemáticas, además de su carácter hipotético y general: “Otra característica del pensamiento matemático es el peculiar uso que hace de la abstracción. Las abstracciones son particularmente connaturales a las matemáticas. Ya en la vida cotidiana, por ejemplo, se encuentra la necesidad de la clase de abstracciones a las que llamamos colecciones”. Peirce, C.S, “La esencia de la matemática”, en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas, op. cit.*, v.5, p. 166.

⁸⁸⁸ Peirce dirá que es “necesario poder razonar con gráficos acerca de gráficos” (C.P. 4.527).

sólo como expansión posible de otros casos, no como simple repetición o copia de algo ya constituido. Esta observación es de suma importancia para entender la génesis de la forma en la ciencia y creación modernas, poética, plástica o musical.

El carácter abstracto del diagrama funciona directamente en una materia con rasgos no formados, que pueden combinarse los unos con los otros. El movimiento del diagrama conjuga materia y función, desplazando todos los territorios. Lo abstracto conjuga líneas de fuga, actúa en lo indeterminado.

Los diagramas construyen de este modo, como los poemas, “la figura de la forma”⁸⁸⁹ que emerge de las imágenes en “el flujo de su juego conjunto”, donde la ejecución o construcción se igualan a la interpretación según H.-G. Gadamer, en general, “la figura de la forma del cuadro o del texto se constituye sin una distinción explícita. La ejecución es la interpretación”⁸⁹⁰.

El valor de lo constructivo es reconocido en las matemáticas⁸⁹¹ y en la estética⁸⁹². Se afirma la necesidad de “recuperar de nuevo todos los intentos de construcción” para alcanzar la figura de una forma en su proceso de segregación, en el cual la construcción implica, según Gadamer, que “algo no se comprende en su realidad preestablecida, sino

⁸⁸⁹ *La figura de la forma* es una idea que analiza Gadamer en torno a la lectura y la conformación de sentido. Vid. Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996, p. 301.

⁸⁹⁰ *Ibid.*, p. 301

⁸⁹¹ El postulado del constructivismo es para la lógica intuicionista “el único instrumento de definición y la base de toda prueba de existencia”. Apel, Karl-Otto, *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce*, Visor, Madrid, 1997, p. 224.

⁸⁹² El constructivismo en las artes es destacado siempre en todos los textos de P. Valéry.

que se ha ido formando en cierto modo desde dentro hasta alcanzar su propia figura y quizá sigue en evolución”⁸⁹³. Este valor creativo de lo constructivo coincide con la crítica del sentido que hace Peirce en la *máxima pragmática*, al insistir en que no se puede reducir el sentido de los conceptos “a la praxis actual, o a sus correlatos experienciales, sino únicamente a disposiciones comportamentales”⁸⁹⁴.

Los diagramas lógicos construidos por Peirce se presentan siempre como *tensores*. No representan nada, solamente presentan relaciones, grados de intensidad, de resistencia, de estiramiento, de velocidad, de retraso., etc. Su carácter abstracto constituye puntos de creación, de potencialidad: sugiere abducciones que la deducción desarrolla.

Los signos icónicos de las matemáticas, la poesía, las artes plásticas o la música, diagramatizan relaciones desplazando territorios, franqueando umbrales y precipitando conjunciones. Crean, podríamos añadir, una gramática “ideal” de operadores múltiples susceptibles de explicar cualquier proceso intrincado, cuya trama lo sintetiza como texto, trátase de una ecuación, poema, cuadro, escultura o partitura musical.

Los signos icónicos son autosignificativos y autónomos, se presentan por sí solos, sin dependencia de un convencionalismo (como sucede en los símbolos) ni dependencia de relaciones de necesidad causal (como es propio de los índices). La autonomía característica del

⁸⁹³ Gadamer, Hans-Georg, *Antología*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2001, p. 220.

⁸⁹⁴ Apel, Karl-Otto, *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce*, op. cit., p. 224.

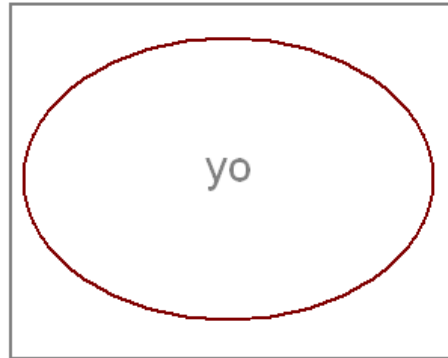
signo icónico lo acerca a la noción de imagen estudiada por Lévinas⁸⁹⁵, circunscrita en un proceso de des-subjetivación y des-objetivación: “Como imagen, lo que se daba como objeto se convierte en no-objeto, realizando una especie de desconceptualización de la realidad”⁸⁹⁶. Y la autosignificación de la imagen diagramática es amplificada. Si el proceso se reduce a invertir un camino previo, antecedente, a desconceptualizar sin más el concepto obtenido, la imagen sería pura repetición invertida de sí misma: una caída del tiempo sobre su propio cauce, como el agua de las fuentes constantemente reciclada. Por eso, el prefijo *auto* significa aquí otra cosa en cuanto proceso o génesis tensional de *otro*, una relación no asumible en el caso de Lévinas y nunca saturada del todo para los poetas, matemáticos y creadores modernos.

El icono y la imagen captan el doble de la realidad, no se basan en el parecido del remitente sino en el diagrama de las relaciones en que el pensamiento se detiene sobre la imagen en sí misma y capta la *alteridad* de lo que es extraño a ella dando paso a la abducción, a la imaginación.

La alteridad subyace en los diagramas. Siguiendo el método de Peirce, dibujamos un óvalo que corta el yo de la hoja del universo dando lugar a su envés, con lo que el lenguaje del discurso se voltea y refleja su alteridad, es decir, que siempre hablamos *a y desde otro*, así:

⁸⁹⁵ Vid. Lévinas, Emmanuel, *La realidad y su sombra*, Editorial Trotta, Madrid, 2001, pp. 50-56.

⁸⁹⁶ Ponzio, Augusto, *La revolución Bajtiniana, El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea, op.cit.*, p. 234.



CORTE DEL YO. PASO A LA ALTERIDAD.

Se trata del tipo de signo que prevalece tanto en “el origen del descubrimiento científico, como en el origen de la obra artística”⁸⁹⁷

Los signos icónicos de las matemáticas son la condición de imágenes inesperadas. He aquí un tipo de apertura alterativa, a lo *otro*. Estamos comprometidos con una *realidad creadora*. Esto implica que produce efectos en los que se dilata y se rebasa a sí misma.

Tanto los signos matemáticos como los poéticos, no son una mera representación, participan directamente en el proceso de formación de su objeto; sus interacciones diagramáticas se oponen a las redundancias semiológicas y en poesía, la sintaxis, repetimos, se convierte en álgebra. Las matemáticas y la poesía hacen trabajar los sistemas de signos directamente con las realidades que crean. Esto lo podemos contemplar en un diagrama que sintetiza los *límites* universales de la palabra poética que en esta Tesis hemos caracterizado como palabra *trans-ida*:

⁸⁹⁷ En el origen del descubrimiento científico, como en el origen de la obra artística, señala A. Ponzio, “prevalece el mismo tipo de signo, es decir, icónico, es decir, lo que Lévinas llama “imagen”, capaz de autonomía respecto al convencionalismo de los signos”. *Ibíd.*



Levedad en la que se levanta el silencio.

LÍMITES UNIVERSALES DE LA PALABRA POÉTICA O *TRANS-IDA*.

Contemplamos el diagrama como forma en que se *levanta el silencio*. La libertad es completamente absorbida en su ejecución. En él la palabra poética o *trans-ida* resulta tenue, leve, evanescente, puro soplo. La abstracción y la levedad coinciden en la poesía de José Ángel Valente, de tal modo que los signos son canalizados por una red verbal que los adelgaza hasta constituir hilos en donde operan variables sutiles e imperceptibles de un alto grado de abstracción. Parecen bordear la lógica del concepto, pero extraen de él lo conceptivo, la concepción que abre más luz y sucinta, leve, imperceptible casi:

VIENES.

No estás.

Desapareces.

Hay duras ráfagas de viento.

Espesas nubes.

Vienes de pronto.

En luz te manifiestas.

Un instante tan sólo.

Deja caer tu no palpable velo

En la ciega raíz de nuestros sueños.⁸⁹⁸

Estamos ante un desierto de nubes y ráfagas de viento, abiertos a la intimidad del mundo en que se decanta su opacidad. En el poema sólo son evocadas situaciones/operaciones:

VIENES.

No estás.

Desapareces.

Hay duras

ráfagas de viento.

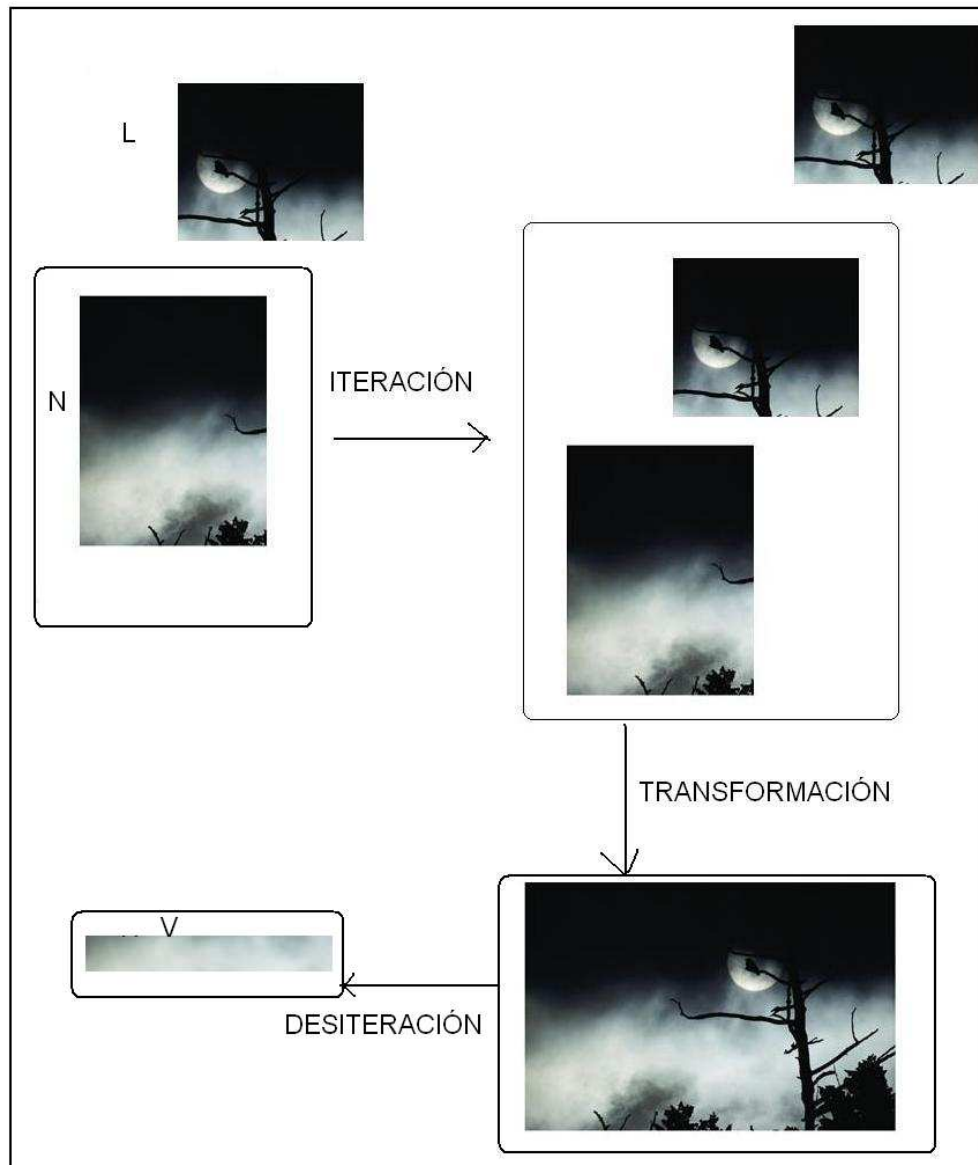
Espesas nubes.

Vienes de pronto. En luz te manifiestas. Un instante tan sólo.

El *paso de los límites se comprende a través de las cosas*, no en el tiempo: [unas] *ráfagas de viento*, [unas] *Espesas nubes* y [la] luna que viene por el contrario a iluminar. El *paso de los límites* viene hacia, por delante de, que a través de la luna es el del mundo entero, resulta el venir de la pasividad. Viene y desaparece la palabra que nos precede.

⁸⁹⁸ Valente, José Ángel, "(Luna)", *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 84.

Un diagrama del paso de estos *límites*, inspirado en los gráficos de Peirce, podría ser el siguiente:



$L = \text{la luna}, N = \text{las nubes}, V = \text{el viento}.$

EL LÍMITE DE LA DESAPARICIÓN.

Partiendo de la configuración inicial $L = \text{la luna}$, tal cual y $N = \text{las nubes}$, envueltas en un corte, L (la luna) se desdobra al iterarse

(*VIENES / Vienes de pronto*) y se conjuga con N dentro del corte (*En luz te manifiestas*); al accionar-reaccionar con L, N se transforma en V = *el viento*; luego L se desitera y el resultado puro es la mutación de N en V, lograda gracias a la mediación de L, que ha desaparecido.

Todo ha sido destilado y se amenaza lo tenue en esta lógica abstracta de la levedad, en lo que Hölderlin llama, como Shelley, la unificación de lo viviente y lo espiritual presente en “la vida infinita” en la que el hombre “acoge todo, en cuanto es lo más abstracto, tanto más íntimamente”⁸⁹⁹.

Estamos ante una lógica de orden superior, un sistema de, al menos, tercer orden en donde la componente de “levedad” recorre propiedades de propiedades, en una variación continua que afecta a la vez al contenido y a la expresión.

Un tercer orden, sin embargo, no matemático, derivado de 1+1+1 o cualquier múltiplo de suma, sino de un tercero que es fundante, primario, original, en verdad primero, y que ya procede y precede de la pura cualidad sensitiva, emocional, existencial como el cualisigno de Peirce, pero con más resonancia sensible, hacia un *decir* nunca pleno, como si en lo *dicho* hubiera aún mucho más oculto, no articulado, etc.

En la abstracción diagramática de esta lógica una materia-movimiento implica operaciones que se podrían corresponder con lo que

⁸⁹⁹ Hölderlin, Friedrich, *Ensayos*, Hiperión, Madrid, 2001, p. 82.

Peirce, en sus investigaciones metalingüísticas llama la parte *Gamma*⁹⁰⁰ de la prolongación de sus gráficos existenciales (alfa y beta) que permite razonar sobre abstracciones.

Los Gráficos *Gamma* son sistemas axiomáticos del pensamiento lógico que corresponden a:

(a) lógicas modales, es decir, mundo de posibles (en lenguaje proposicional)

(b) proposiciones metamatemáticas (en lenguaje de orden superior). Escribe Peirce:

La parte alfa de los gráficos... no es susceptible de presentar más que los razonamientos que hacen referencia a las relaciones lógicas de los términos generales. La parte beta... permite manejar con comodidad y rapidez razonamientos de naturaleza muy compleja, y también proposiciones que el lenguaje ordinario no puede expresar si no es por medio de largos y confusos circunloquios... Sus razonamientos se refieren generalmente a las propiedades de las relaciones de objetos individuales entre sí. Pero no tiene nada que hacer con muchas ideas que nos son perfectamente familiares. En líneas generales, es incapaz de razonar sobre abstracciones. No puede razonar, por ejemplo, sobre cualidades, ni sobre relaciones como sujetos de razonamientos. No puede razonar sobre ideas. La parte gamma ha sido inventada con la finalidad de suplir esta insuficiencia".⁹⁰¹

⁹⁰⁰ La necesidad de nuevos tipos de gráficos que permitan razonar *sobre gráficos* aparece formulada claramente: "[...] un razonamiento sobre gráficos consistirá necesariamente en mostrar que cierta cosa es verdadera de todo posible gráfico que responda a una descripción general. Pero no podemos representar todo gráfico posible que responda a una descripción general cualquiera y, por consiguiente, si debemos razonar con gráficos, nos hará falta un gráfico que encierre una definición general de la especie de gráfico a la cual el razonamiento debe referirse" (C.P. 4.527).

⁹⁰¹ (C.P. 4.510-511).

El poema sería, en tal supuesto, una radiación *gamma* del primer nivel propositivo, el que atiende a las cualidades emergentes de los términos *s* y *p* de la relación *s es p*; y del segundo, aquél que ya simboliza el primero como *X* y determina funciones *X (f)* más complejas de cálculo de proposiciones. Ahora bien, en poesía, el factor *gamma* ya afecta a la base, al término, o a la fórmula más compleja, que se reconvierte, a su vez, en terminable de un discurso aún más lato, que revierte sobre sí – autorreferencialidad- pero siendo ya la distancia inconmensurable que lo separa de aquello a lo que tiende señalando su dirección, pero no su término. *Gamma* es aquí fundamento de irradiación, sobresignificación, incontinencia de forma, en sentido ya de la poética de J. Á. Valente, sobre todo en sus reflexiones sobre la mística.



VII. LA LÓGICA DE RELACIONES.

La relación:
 Hacia allí
 nos lleva la mirada,
 con esa
 mitad
 tenemos relación.
 Paul Celan.⁹⁰²

La importancia de la idea de *relación* ha sido aducida continuamente por los grandes pintores⁹⁰³ y escritores. En Mallarmé la aprehensión interior de las correlaciones múltiples y extrañas es “el único acto posible” en la simplificación del mundo⁹⁰⁴. En R. Musil el tipo de conocimiento del escritor atiende a lo excepcional, reacciona ante lo imponderable, no cuenta con un punto fijo, comprende que el sentido de cada concepto está envuelto por mil velos, capta en los hechos sus relaciones infinitas y descubre que su tarea de escribir está indicada por la estructura del universo⁹⁰⁵.

La lógica de relaciones o de relativos será el filtro natural que permitirá “descarnar y liberar lo activo-reactivo” (*Seguridad*) y “fundirlo en una continuidad general más alta”⁹⁰⁶. Esta idea constituye una importante abducción Peirceana en la que subyace la introducción de

⁹⁰² Celan, Paul. *Obras Completas, op. cit.*, p. 157.

⁹⁰³ Veáanse los testimonios de pintores abstractos como Mondrian y Kandinsky.

⁹⁰⁴ Mallarmé se refiere al acto de aprehender las correlaciones como el deseo de “simplificar el mundo”: “El único acto posible –el único, y así será siempre- consiste en aprehender las correlaciones, mientras tanto, raras o múltiples, según algún estado interior que quisiéramos dilatar de acuerdo con nuestro deseo –simplificar el mundo”. Mallarmé, Stéphane, *Prosas*, Alfaguara, Madrid, 1987, p. 215.

⁹⁰⁵ Los hechos en este terreno, y por ello también sus relaciones, son infinitos e incalculables, esta apertura lo caracteriza, escribe Musil: “El ser humano de mayor relevancia es aquél que dispone del mayor conocimiento de hechos y de la máxima ratio para relacionarlos: tanto en un terreno como en otro...”. Musil, Robert, *Ensayos y conferencias, op. cit.*, p. 65.

⁹⁰⁶ Zalamea, F, *El Continuo Peirceano, op. cit.*, p. 56.

métodos topológicos en lógica y, como se ha demostrado en la última década del siglo XX, según anota F. Zalamea, “muchos de los teoremas fundamentales de la lógica de relativos no son más que adecuados teoremas de continuidad en el espacio topológico uniforme de las clases elementales en primer orden”⁹⁰⁷.

Peirce decanta y simplifica al máximo los términos, gracias “a su notable acuidad lógica”⁹⁰⁸, para luego usarlos sistemáticamente en todos los ámbitos concebibles.

El descubrimiento de la *lógica de relaciones* por Peirce nace en el contexto de las matemáticas puras del álgebra de la lógica. Este proceso lo describimos detalladamente en los capítulos anteriores que tratan sobre la construcción y la “historia” de la lógica⁹⁰⁹ y el lector debe tenerlos presentes para tener un conocimiento contextual más amplio y una comprensión más crítica del desarrollo de la lógica matemática.

En 1847 Augustus De Morgan, introduce la idea de que la lógica debe tratar de *relaciones en general*⁹¹⁰. Este autor contribuye a establecer la lógica simbólica que Peirce amplía - y sobrepasa con su propia lógica diagramática-. El uso de los símbolos permite concentrarse en lo esencial de los contextos, en la consideración de las relaciones

⁹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 57.

⁹⁰⁸ *Vid. Ibíd.*, p. 41.

⁹⁰⁹ Una historia que en parte hemos reescrito porque inexplicablemente es desconocida y/o eclipsada por las corrientes reduccionistas que parten de la lógica de Frege y la teoría de conjuntos.

⁹¹⁰ Morgan dirá que las relaciones poseen, a la vez, una extensión y una comprensión, lo que se puede precisar desde la pragmática de Peirce con la dimensión del interpretante. Véase Kline, Morris, *Matemáticas: la pérdida de la certidumbre*, *op. cit.*, pp. 220-223; Kneale, William y Kneale, Martha, *El desarrollo de la lógica* Tecnos, Madrid, 1972, pp. 395-397.

abstractas. Todas estas operaciones llevan a descubrir nuevas líneas de pensamiento.

La correlacionalidad abstracta de los *símbolos*, la operatividad relacional de los límites en sus tránsitos, reflejos, e inversiones, preludia lo que será la noción de “relativo general” en Peirce. Traza una trama que manifiesta la necesidad de una lógica de relaciones cuya generalidad es la parte más importante para el análisis de las matemáticas.

La lógica de relaciones debe desbordar un razonamiento basado solamente en la relación “es”, en la que las relaciones están transcritas sólo a especificaciones de un predicado que incluye el sujeto en una clase. La lógica de relaciones parte de la necesidad de considerar proposiciones que enuncien relaciones como *menor que*, o *estar entre R* y *S*. En la reflexión sobre los *límites* de tales proposiciones hay que considerar lo que se quiere decir con “su negación, su recíproca, su afirmación conjunta y otras conexiones”⁹¹¹.

Estamos ante relaciones transitivas que son definidas por términos “*relativos*”, es decir, términos tales que se aplican a algo “únicamente por el hecho de hallarse relacionado con algo otro”⁹¹².

Con la transitividad de los relativos vislumbramos la complejidad que se da en la operatividad de los *límites*, las mixturas, las combinatorias, los deslizamientos de unos términos relativos a otros.

⁹¹¹ Kline, Morris, *Matemáticas: la pérdida de la certidumbre*, op. cit., p. 223.

⁹¹² Como se da en la fórmula: - es un antepasado de - . Vid. Kneale, M. y Kneale, W. *El desarrollo de la lógica*, op. cit., p. 396.

En este contexto, el “ascetismo” de Peirce, conseguirá la plena decantación de la red abstracta de relaciones. En una serie de trabajos compuestos entre 1870 y 1903, Peirce explora sistemáticamente la lógica de relaciones o "lógica de relativos", indagando el modo de producir nuevas relaciones, desde las combinatorias de diversas relaciones entre los distintos componentes de un contexto. Con esta lógica se detectan, según F. Zalamea: “algunos modos generales *primigenios* de combinación entre relaciones, y se construye, a partir de esos modos generales, todo el extenso espectro de lo coherentemente correlacionable”⁹¹³.

Luego pasará más de medio siglo hasta que la teoría de modelos y la teoría de categorías (en la que se trabaja con propiedades universales en categorías abstractas⁹¹⁴) creen - dentro de la lógica matemática- estables urdimbres para “entrelazar configuraciones sintácticas y semánticas, así como para contrastar diversas semánticas -pragmática: contextos y funtores- ”.⁹¹⁵

Peirce establece las diferencias de *órdenes* entre los relativos para abordar en las alturas las relaciones plurales o poliádicas que se diferencian intensamente de las relaciones diádicas o duales: “Las

⁹¹³ Zalamea Traba, Fernando, *Ariadna y Penélope: redes y mixturas en el mundo contemporáneo*, *op. cit.*, p. 107.

⁹¹⁴ La teoría de Categorías vuelve sobre la problemática peirceana de lo uno y lo múltiple. Esta teoría tiene una inmensa importancia en las matemáticas contemporáneas. En el segundo capítulo de esta tesis describimos su nacimiento. En la teoría de Categorías las alegorías de Freyd son: “categorías abstractas de relaciones, axiomatizadas por una combinatoria relacional genérica, allende las restricciones mismas de la funcionalidad”. *Vid.* Zalamea Traba, Fernando, *Ariadna y Penélope*, *op. cit.*, p. 109.

⁹¹⁵ F. Zalamea amplía esta afirmación: “las álgebras relacionales de Tarski (años cuarenta) precisan y abstraen las combinatorias relacionales de Peirce y abren el camino a las "alegorías" de Freyd (años 1980-2000)”. *Ibid.*, p. 109.

relaciones triádicas poseen las propiedades más destacadas de las relaciones tetrádicas o de orden más elevado. De hecho, un compuesto de dos relativos triádicos puede ser un relativo tetrádico, como es el caso de “elogiador de _____ ante un difamador de _____ ante _____”⁹¹⁶.

La lógica de relaciones de Peirce hace vibrar el albur de los entrecruzamientos: “La lógica de los relativos es multiforme en alto grado. Se caracteriza por innumerables inferencias inmediatas y por numerosas conclusiones distintas a partir de los mismos conjuntos de premisas” (C.P. 3.342)....⁹¹⁷.

En este momento debemos destacar aquí el importante paralelismo lógico-poético en el tipo de creación de Peirce y de Valente, el cual consiste en que los dos crean *redes de umbrales*⁹¹⁸. Esto nos permite movernos con naturalidad a través de la lógica de Peirce para abordar la problemática de la *sombra del límite* en la poesía de Valente.

Con el paisaje de la lógica de Relaciones en mente vamos a visualizar las posibles relaciones poliádicas entre las relaciones limítrofes o fronterizas de la poética de Valente. Para ello vamos a transponer los signos de algunos poemas a un orden abstracto más elevado. En este proceso abriremos estrías en las versiones de los signos para recavarlos

⁹¹⁶ Charles S. Peirce (1901). RELATIVOS. <http://www.unav.es/gep/Relativos.html>.

⁹¹⁷ Charles S. Peirce (1883). LA LÓGICA DE RELATIVOS. <http://www.unav.es/gep/Relativos/LogicaRelativos.html>.

⁹¹⁸ En todas las obras de Peirce encontramos un entendimiento de lo “real” como una compleja red de umbrales.

en sus transversalidades semánticas. Este proceso de *expectroversión*⁹¹⁹ nos ayudará a comprender la idea de infinitud intermedia y de continuo en el sentido Peirceano.

Para llevar a cabo el proceso de *expectroversión* vamos a operar sobre las variaciones y convergencias. Este modo de *haz* matemático nos permitirá asociar, combinar y contrastar niveles, ritmos, arquetipos y estructuras relacionadas con la problemática de los *límites*.



⁹¹⁹ Hemos inventado el concepto lógico-poético de *expectroversión* que se relaciona con lógicas intermedias, contrastes muy estrechos entre ritmos diferentes, espectros, oscuridades, difracciones y deslizamientos de las palabras.



EL ARCHISEMEMA D Y EL CAMPO

CONCEPTUAL DEL *TRANS-MUNDO*.

La sal se asió a su alma como si fuera escarcha.
 Derrotióse en su seno la mar como rocío
 de invierno hasta que nada quedó de su persona
 salvo un ser más desnudo, un sujeto más simple
 en un mundo más simple y desnudo....
 Wallace Stevens.

Con el método de la lógica de relaciones haremos el diagrama de la red del campo conceptual del *trans-mundo* poético.

Comenzamos observando y escuchando la musicalidad y las figuras de los *límites*: sombras, umbrales y transires de un poema.

*EL SUR como una larga,
 lenta demolición.*

*El naufragio solar de las cornisas
 bajo la putrefacta sombra del jazmín.*

Rigor oscuro de la luz.

*Se desmorona el aire desde el aire
 que disuelve la piedra en polvo al fin.*

*Sombra de quién, preguntas,
 en las callejas húmedas de sal.*

No hay nadie.

*La noche guarda ciegas,
apagadas ruinas, mohos
de sumergida luz lunar.*

La noche.

*El sur.*⁹²⁰

En los primeros versos escuchamos un umbral musical:

*EL SUR como una larga,
lenta demolición.*

Transitamos el ritmo de la larga y lenta desaparición. *EL SUR* adquiere connotaciones de lejanía. Esta distancia es una invariante textual que podemos seguir en otros poemas: *abandonados cielos / hacia el lejano sur.*⁹²¹

En los siguientes versos tenemos dos fronteras que son semas mixtos de los límites del umbral, la sombra, la desaparición y el residuo: *naufragio solar, bajo la putrefacta sombra.* Estos versos son simétricos con los últimos: *La noche guarda ciegas, /apagadas ruinas, mohos /de*

⁹²⁰ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 220.

⁹²¹ *Ibíd.*, p. 221.

sumergida luz lunar. Aparece de nuevo la invariante textual del naufragio de la luz y sus residuos. El verso inicia con el *límite* de la noche y sigue el ritmo de los umbrales que marcan los trans-vases de los residuos y ruinas: *apagadas ruinas, mohos /de sumergida luz lunar*.

La demolición de lo existente es correlativa al *Rigor oscuro de la luz*.

Las palabras y el tiempo se pulverizan *infinivertidamente*: *Se desmorona el aire desde el aire / que disuelve la piedra en polvo al fin*.

Al centro de la destrucción y el destiempo sigue la desertización: *Sombra de quién...; No hay nadie*.

Y finalmente el poema *recomienza*, se forma un *bucle*, vuelve la distancia, los *límites* de la noche y el sur.

Sólo podemos descifrar las ruinas desde los *límites* del poema: oscuridades, sombras, noches, umbrales, residuos.

Veamos otro poema para hacer un cuadro con los rasgos semánticos de los *límites*:

CONVIENE RETIRARSE tenuemente

....

filtrar debajo de las puertas

la forma leve de tu sombra,

....

caer del aire, disolverse como

*si nunca hubieras existido.*⁹²²

El poema comienza con la sombra retirándose en el umbral:

RETIRARSE tenuemente.

Continúa el poema con el ritmo del descenso, infiltrándose debajo la sombra. Se completan los rasgos musicales de ésta: tenue, leve.

El poema termina dibujando la disolución, la caída. Deslindando la transparencia y connotando la trascendencia: *caer del aire, disolverse como /si nunca hubieras existido.*

Observamos que los *límites* de los poemas los podemos generalizar como rasgos semánticos dentro de la poética de Valente:

Sombras: tiempos remotos o fuera del tiempo, luz indescifrable - laberíntica-, invasiones, inundaciones, progresiones, espectros, muertes, nadie.

Umbrales: no lugares, noches, desiertos, puertas, etc.

Residuos: infiltraciones, restos, la materia, lo informe, las ruinas, las sombras, etc.

Ahora iremos subiendo los niveles abstractos de relaciones lógicas al buscar las correspondencias entre los *semas* del *límite* y sus tipos. Configuraremos un conjunto de relaciones de relaciones:

⁹²² *Ibíd.*, p. 225.

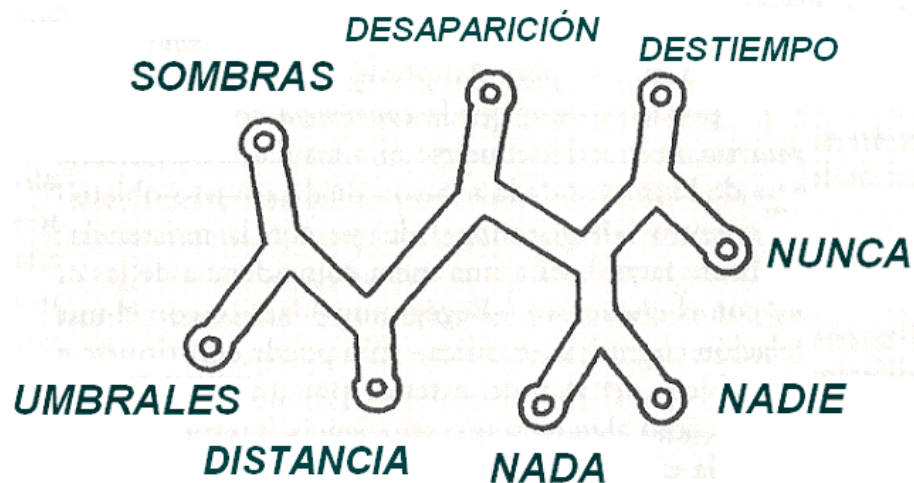
SEMAS DEL <i>LÍMITE</i>	TIPO DE <i>LÍMITE</i>							
	SOM-BRA	UMBRAL	NADA	NUN-CA	NADIE	RESIDUO	ABIS-MO	DESI-ERTO
DISTANCIA	+	+	+	+	+	+	+	+
DESAPARI-CIÓN	+	+	+	+	+	+	+	+
DESTRUCCIÓN	+	+	+	+	+	+	+	+
DESTIEMPO	+	+	+	+	+	+	+	+
SEPARACIÓN	+/-	+/-	+/-	+	+	+	+	+
FIN	+/-	+/-	+/-	+/-	+/-	+/-	+/-	+/-
APROXIMACIÓN	+/-	+	-	-	-	-	-	-
ACOTACIÓN	-	+	-	-	-	-	-	-

Vemos en el cuadro que entre el conjunto de los semas del *límite*: {distancia, desaparición, destrucción, destiempo, separación, fin, aproximación, acotación} hay un subconjunto al que pertenecen todos los tipos de *límites*: {distancia, desaparición, destrucción, destiempo}. Para ver la relación general que hay entre los semas de este subconjunto haremos la intersección de sus relaciones relativas: distancia (D_1), desaparición (D_2), destrucción (D_3) y destiempo (D_4):

$(D_1) \cap (D_2) \cap (D_3) \cap (D_4)$. Obtenemos así el conjunto del archisemema D que corresponde al concepto de *tras-mundo*. Con la decantación de este método hemos descubierto un teorema poético que podemos enunciar del siguiente modo: siempre que tenemos

conjuntamente las categorías del *no-tiempo*, el *no-lugar* y el *ansia de lejanía surge el transmundo*.

Con todo lo anterior podemos trazar el diagrama de la lógica de relaciones de los *límites* poéticos que corresponde al campo conceptual del *tras-mundo*. Para esto utilizaremos el pequeño laberinto infinito que hiciera el propio Peirce basado en caminos que se bifurcan, combinan y vuelven sobre sí mismos conectándose en un *continuo*:

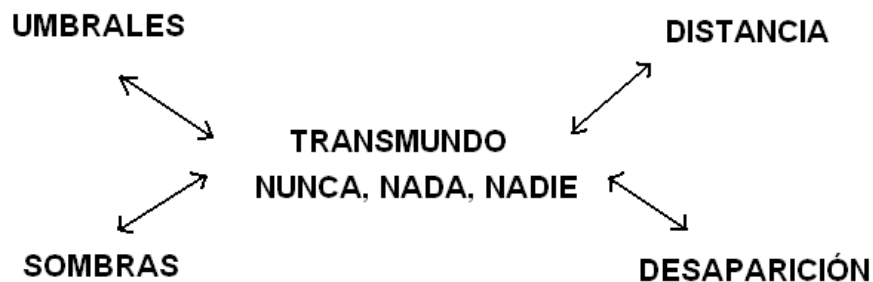


LÓGICA DE RELACIONES DE LOS LÍMITES DEL TRAS-MUNDO.

Este diagrama nos permite predecir que el tránsito de los *límites* fluye sobre un fondo que es sentido y pensado como un continuo ilimitado⁹²³. Abducimos de ello que en la experiencia poética la intensidad de los problemas está ligada con la transposición y el transir en lo espectral. Por esta razón nos puede servir la lógica de Peirce, que estudia

⁹²³ Un continuo natural, universal, no discursivo.

los procesos terceros de mediación y continuidad. Esta lógica está concebida como una ciencia topográfica y proyectiva de los lugares cognitivos; de este modo, las relaciones del diagrama del *tras-mundo* pueden ser consideradas como arquetipos, ritmos y estructuras que configuran la *sombra del límite*: el desaparecer, el no tiempo, el no lugar, el anegarse en lo lejano. Estos *límites* los podemos ordenar por sus correlaciones en una doble tríada espectral:



DOBLE TRÍADA ESPECTRAL DEL *TRAS-MUNDO*.

En un nivel de máxima altura estos *límites* connotan resonancias de lo "trascendente" y, como tales, se pueden yuxtaponer sobre otros poemas:

SALIR del tiempo.

Suspender el claro

corazón del día.

Ave.

Palabra.

Vuelo en el vacío.

*En lo nunca
posible.
Ven, anégame en este largo olvido.*

*Ya no hay puentes:
Sosténme en el no tiempo,
en la no duración,
en el lugar donde no estoy, no soy, o sólo
en el seno secreto de las aguas.⁹²⁴*

Procedemos a relacionar los semas del límite poético con los versos:

*SALIR del tiempo/Suspender el claro/ corazón del día:
destiempo, **alteridad**.*

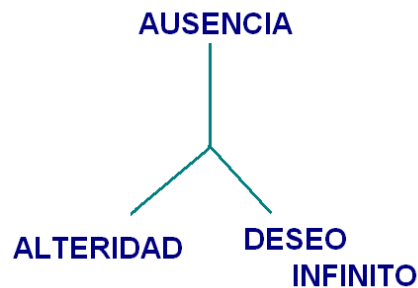
*Ave. / Palabra. / Vuelo en el vacío/ En lo nunca/posible:
distancia, **ausencia, alteridad, deseo infinito**.*

*Ven, anégame en este largo olvido: desaparición, **deseo infinito, alteridad**.*

*Ya no hay puentes: / Sosténme en el no tiempo,/en la no
duración,/ en el lugar donde no estoy, no soy, o sólo/ en el seno
secreto de las aguas.: distancia, destiempo, desaparición, soledad,
materia madre, nada, nunca, nadie, **ausencia, alteridad, deseo infinito**.*

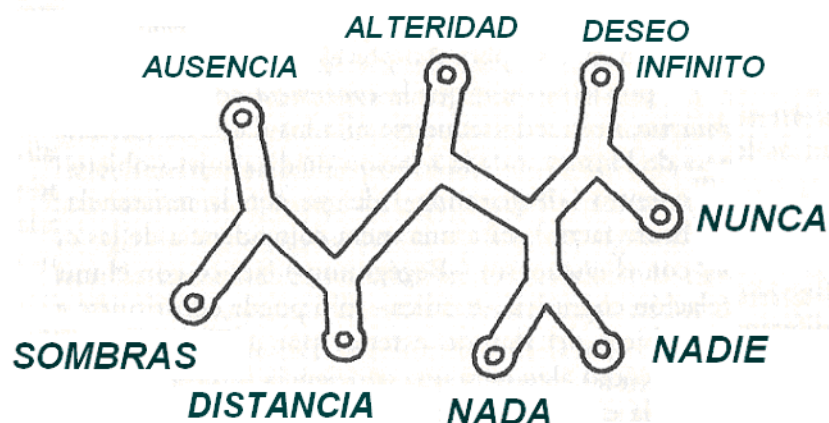
⁹²⁴ Valente, José Ángel, "(Isla)", *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 90.

Globalmente el poema diagrama la tríada del *deshacimiento* y *desprendimiento* del tiempo, el espacio y el yo, el vuelo a la *trascendencia*:



TRÍADA DE LA TRASCENDENCIA.

El diagrama que trazamos del *trasmundo* puede considerarse como una transformación topológica de la tríada de lo *trascendente* y por esta razón podemos yuxtaponer al campo conceptual del *trasmundo* (*sombras, distancia, nada, nunca, nadie*) el campo conceptual de lo *trascendente*, compuesto por los semas de la *ausencia*, la *alteridad* y el *deseo infinito*:



CONTINUO DEL DIAGRAMA DE LA LÓGICA DE RELACIONES
DEL CAMPO CONCEPTUAL DE LA TRASCENDENCIA.

Este diagrama puede ser considerado como un esquema de las experiencias radicales que tiene la peculiaridad de incluir el diagrama de los *límites* poéticos. Este continuo que comunica con los bordes de lo inalcanzable e indecible nos recuerda la realidad del continuo de los espacios imaginarios de las matemáticas⁹²⁵.

La palabra poética se genera en las experiencias radicales, en el sobresalirse del alma; por tanto se trata de una palabra “esencialmente experimental”, como la llama Valente, que proyecta el exilio, la salida de sí y el retorno a la contemplación de la desaparición y lo desaparecido.

La lógica de relaciones entre los *límites* nos ayuda a comprender por qué las relaciones de segundo, tercer grado, etc., dentro de un poema producen la asombrosa transformación de las palabras, es decir, que éstas, por medio de sus relaciones se hacen *intocables* e *irreconocibles*. Adivinamos, sentimos, que las palabras adquieren las propiedades del *ámbar* que es *fluido fósil*, segregación muy ligera, dura y quebradiza, que se electriza por frotamiento y arde con facilidad:

QUEDAR
en lo que queda
después del fuego,
*residuo, sola /raíz de lo cantable.*⁹²⁶

⁹²⁵ Pensamos en las descripciones que hace Peirce del continuo: “Los estados a los cuales pasará inmediatamente un estado serán adyacentes a éste, y de tal modo se formarán hábitos que constituirán un continuum espacial, pero que difiere de nuestro espacio por el hecho de ser muy irregular en sus conexiones, por tener un cierto número de dimensiones en un lugar y otro número en otro, y por el hecho de ser diferente para un estado de movimiento de lo que es para otro”. Peirce, Charles S., *Obra Lógico Semiótica*, op. cit., p. 201.

⁹²⁶ Valente, José Ángel, “(Fénix)”, *Al Dios del lugar*, Tusquets, Barcelona, 1993, p. 25.

CAPÍTULO CUARTO.

LA GÉNESIS DE LOS UMBRALES.



PRELUDIO. RECURSIVIDAD DE LAS CATEGORÍAS

PEIRCEANAS.

La poesía es el lugar de los puntos equidistantes
entre lo puro sensible y lo puro inteligible – en el ámbito del lenguaje.
Paul Valéry.

La fenomenología está presente en el pensamiento peirceano bajo el nombre de faneroscopia, la cual trata del estudio del "fanerón", que sería equivalente al colectivo de todo lo que está presente en la mente. La faneroscopia incorpora la doctrina de las categorías: "clasifica y estudia los modos universalmente presentes en los fenómenos". De acuerdo a F. Zalamea estas categorías viven recursivamente:

Las tres categorías peirceanas son categorías vagas, generales e indeterminadas, presentes simultáneamente en todo fenómeno, pero que se van precisando y escindiendo de las demás según una progresiva y *recursiva* separación de planos interpretativos, en contextos cada vez más determinados⁹²⁷.

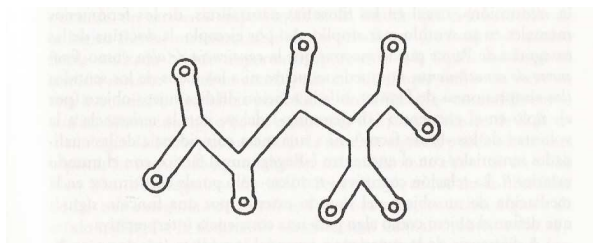
Ya que se trata de categorías *generales*, su indeterminación será fundamental para poderlas "encarnar" libremente en los diversos contextos relacionados con los *límites* de lo poético que iremos abordando.

⁹²⁷ Zalamea, Fernando, *El Continuo Peirceano*, op. cit. pp. 22-23.

Peirce desarrolla sus tres categorías generales (*Primeridad*, *Segundidad*, *Terceridad*) desde dentro de la lógica matemática⁹²⁸ y las sistematiza a finales de su vida. Las tres categorías se imbrican entre sí y transportan todos los ámbitos de la imaginación, la experiencia y/o el conocimiento.

En una lectura panorámica de la poesía de Valente se visualiza una modulación de lo limítrofe en distintos niveles, que puede corresponderse con los tonos de las categorías peirceanas. En este trabajo vamos a describir las lógicas que operan en el tránsito de estos tres órdenes desde la experiencia de los *límites* que implica la escritura poética en cuanto apertura o destrucción del sentido, abducción de horizontes, inmersión intersticial y tejido de mixturas. Intentaremos contextualizar las categorías peirceanas en la obra poética para profundizar en los cruces entre sentimiento, palabra y pensamiento, la experiencia de sus umbrales. Categóricamente podremos explorar las relaciones que se entretajan en el tránsito de las fronteras (espaciales,

⁹²⁸ Peirce deduce la irreductibilidad de las tres categorías desde la lógica de relaciones, en la que la relación triádica no puede reducirse a diádas. Demuestra por medio de un pequeño laberinto que la idea de combinación implica la idea de *Terceridad*.



Dibuja los términos de la lógica de relaciones en forma de caminos que vuelven sobre sí mismos; entonces “ninguna combinación de caminos sin bifurcación puede tener más de dos términos, pero cualquier número de términos puede conectarse por medio de caminos que no tienen en parte alguna un nudo de más de tres senderos”. Citado en Apel, Karl-Otto, *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce*, op. cit., p. 181.

temporales, corporales, escriturales) sobre el fondo o proximidad del *Límite* (*trascendencia*, alteridad, deseo infinito, poema ausente, Dios, silencio, abismo, significante, *Decir*, muerte).

La herramienta de las categorías nos permite rastrear en la evolución del modelo de la *sombra* como arquetipo universal, libre, plurivalente. En un paisaje abductivo, contrastativo y/o mediador de lo liminal se podrá descubrir un proceso en que la idea de “*límite*” siempre se *ensombrece* en los confines del lenguaje. En la sombra de los *límites* se presagia una fuga y un retorno; se sale del lenguaje para entrar en él. La experiencia poética implica un progresivo adentramiento en la ocultación.

La sombra que embiste el umbral de las palabras poéticas conserva un originario aspecto mítico y religioso. El umbral y el ensombrecer luminoso corresponden a distinciones espaciales y temporales de la conciencia mitológica: “la receptividad a las impresiones luminosas y el sentido de ubicación son las dos formas de manifestación más originarias y profundas”⁹²⁹ del desarrollo espiritual de la humanidad.

El proceso de la creación mundo es el relato del nacimiento de la luz tal como es experimentado en cada amanecer por el espíritu mítico, cuyo sentimiento originario está ligado igualmente a la adoración del umbral. Este sentimiento mítico religioso se refleja en el lenguaje, el cual

⁹²⁹ Troles-Lund citado en Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, V. II, El pensamiento mítico, *op. cit.*, p. 132.

para expresar la adoración religiosa procede de una idea “básica senso-espacial”⁹³⁰ tal como “retroceder” (abandonar, rechazar, etc).

En síntesis, la relación fundamental día-noche, luz y oscuridad condensa la mitología del *límite*⁹³¹.

La Lógica semiótica de las categorías nos permitirá aproximarnos a la dinámica de los *límites* desde varias escalas en las que podemos indagar en un nivel diagramático y bosquejar los esqueletos de las múltiples correlaciones. En un nivel modal-gradual y mixto donde los esqueletos relacionales puedan adquirir diversas "tinturas" de interpretación. Y un nivel fronterizo -continuo- donde se combinen progresivamente las redes y las mixturas. Este último nivel que corresponde a la *Terceridad* nos abre el campo para desarrollar dos tareas:

En primer lugar nos permitirá expandirnos en implicaciones genéricas al contrastar entre los campos lógico- matemático y poético problemas relativos a los *límites* y que son muy importantes como: la posibilidad, la indeterminación, la incompletitud, la indecidibilidad, la mediación, la infinitud y la reintegración.

En segundo lugar, la *Terceridad* nos permitirá acceder a lo arquetípico, dado su alto nivel de abstracción y libertad, por lo cual podemos seguir la evolución del sentir y pensar del “*límite*” en la poesía de Valente que parece conformarse como arquetipo de la sombra, lo

⁹³⁰ *Ibíd.*, p. 139

⁹³¹ *Ibíd.*, p. 131.

abisal y la red cuando los *límites* se hacen más ligeros, más leves, más transparentes y, las palabras quedan atrapadas en luz ámbar⁹³².

La expansión en la poesía de Valente de redes y sombras nos permite pensar en las membranas de las palabras como cruces del alma, agujeros negros o tramas de diversos mundos; tránsitos a lo desconocido. En los umbrales de las palabras se teje el universo:

*Tejí la oscura guirnalda de las letras: hice una puerta: para poder cerrar y abrir, como pupila o párpado, los mundos*⁹³³.

Las condiciones para aproximarnos a la *universalidad* de las síntesis del “límite” en Valente, es decir, la evolución de la lógica de los *límites* como arquetipo, nos llevará en esta Tesis a una consideración amplia de la relacionalidad, para lo cual debemos descubrir en su poesía un sustrato de relaciones que nos permita el vuelo a la *Terceridad*, trascender la lógica monádica de lo decidible y entrar en la lógica de relativos peirceana.

Otra condición para acercarnos a la liberación de lo arquetípico en las sombras del *límite* es, precisamente, movernos en estratos de *Terceridad*, de mediación que nos permitan apreciar la decantación de lo general, la conciencia no dualista, la construcción de convergencias.

La tercera condición está relacionada con las anteriores y se trata de la necesidad de percibir un “continuo” – en consonancia con Valente,

⁹³² En la naturaleza encontramos el ámbar gris (que se extrae del cachalote) y el ámbar amarillo (de la resina fósil de color amarillo).

⁹³³ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 56.

quien subraya un continuo de la materia o del significante poético - para poder establecer contrastaciones que abran la senda a la genericidad del arquetipo del “límite” poético, el cual quizás se nos revele como un paradigma significativo del orden del conocimiento. El modelo de continuo peirceano como espacio de aperturas hacia los ámbitos de la pura posibilidad o “lugar sintético de enlaces”⁹³⁴ nos podrá prestar mucha luz en esta profundización.

En los poemas de Valente, según vamos viendo, encontramos varios niveles y en ellos podemos contemplar la diferencia en el tratamiento de los *límites*. En los niveles que están cercanos a la *Primeridad*, las palabras respiran en campos imantados, energéticos. En el nivel de la *Segundidad* se diferencia cada letra, cada sombra del sonido, cada rescoldo, cada singularidad, cada borde y, en la *Terceridad*, se dan colateralidades, adjunciones, proyecciones, paso de fronteras, lógica de relaciones. Ahora bien, ¿cómo se consolida entonces el material verbal para poder captar las fuerzas no sonoras, no visibles, ni pensables?. Es lo que vamos a investigar a continuación.



⁹³⁴ Sobre el continuo peirceano *vid.* Zalamea, Fernando, *Ariel y Arisbe, op. cit.*, p. 87.

I. LA PRIMERIDAD Y LO ILIMITADO. LAS CUALIDADES DEL SENTIR.

El cuerpo es la sola extensión sin fin del pensamiento
J. Á. Valente

Valente destaca el peso de la *Primeridad* en todas las definiciones que da de la palabra poética. En una de ellas leemos: “Palabra inicial o antepalabra, que no significa aún porque no es su naturaleza el significar sino el manifestarse”⁹³⁵.

En la *Primeridad* estamos en el *límite* de la génesis del poema, donde nos preguntamos: ¿cuándo comienza a respirar la palabra?.

El tono de la *Primeridad* predomina en la poesía – en cuanto latencia verbal⁹³⁶ - y las artes en general, ya que esta categoría considera lo *sensible*. Constituye una herramienta clave para entender lo *ilimitado* porque abarca la *indeterminación*, el enigma del *límite*, es decir, la disolución en la luz, el autoborrarse, el “antecomienzo”, la absoluta libertad interior. La *Primeridad* es “el modo de ser de aquello que es tal como es, positivamente y sin referencia a ninguna otra cosa”⁹³⁷. Tal es el caso del “*Decir*” poético en cuanto pre-concepción, pre-espacio y pre-tiempo.

La *Primeridad* comprende la apertura de los *límites*, su indeterminación, que en la poética de Valente corresponde a los

⁹³⁵ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro*, *op. cit.*, p. 53.

⁹³⁶ Fenómeno estudiado ampliamente por Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo: (José Ángel Valente)*, *op. cit.*

⁹³⁷ Peirce, Charles S., *Obra Lógico Semiótica*, *op. cit.*, p. 110.

arquetipos de *nada, nunca y nadie*. A las isotopías de lo nocturno, lo quemado y anegado:

*Bebe en el cuenco,
en el rigor extremo
de los poros quemados,
el jugo oscuro de la luz.*⁹³⁸

El *horizonte de la Primeridad* se funde en un continuo de transparencia que nos recuerda lo que Jaspers denomina “lo abarcador”. Según este filósofo el ser de lo abarcador nos arrastra por todos lados hacia lo *ilimitado*⁹³⁹, es “aquello de lo que surge todo nuevo horizonte”:

Lo abarcador es lo que siempre se *anuncia* - en los objetos presentes y en el horizonte-, pero que *nunca* deviene objeto. Es lo que nunca se presenta en sí mismo, mas a la vez aquello en lo cual se nos presenta todo lo demás. Al mismo tiempo es aquello por lo que todas las cosas no son sólo lo que parecen inmediatamente, sino por lo que quedan *transparentes*.⁹⁴⁰

La *Primeridad* se ejemplifica como el instante de alejamiento del mundo, extrema abstracción de las “cualidades del sentir”: “la impresión total no analizada que produce cualquier multiplicidad no pensada como

⁹³⁸ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 273.

⁹³⁹ Jaspers alude a lo que en matemáticas se llama *incompletitud*; aunque vivimos continuamente en un horizonte de saber vamos más allá abarcando la perspectiva que hay detrás del horizonte y que se nos rehúsa: “Así es el proceso de nuestro progresivo conocer. Mientras reflexionamos sobre este proceso nos preguntamos por el ser mismo que, sin embargo, parece retroceder siempre ante nosotros con el manifestarse de todas las apariencias que nos viene al encuentro. A este ser llamamos *lo abarcador*; pero no es el horizonte en el que reside nuestro saber particular, sino lo que jamás se hace visible ni siquiera como horizonte”. Jaspers, Karl, *Filosofía de la existencia*, Aguilar, Buenos Aires, 1974, p.39.

⁹⁴⁰ *Ibíd.*

un hecho real, sino simplemente como una cualidad, como una simple posibilidad positiva de aparición⁹⁴¹; se trata de la cualidad en sí misma, “independientemente del hecho de ser percibida o recordada”.⁹⁴²

Palpamos los *límites* de la *Primeridad* en la expresión poética, pues ésta vislumbra cualidades⁹⁴³: el fulgor, la respiración, la musicalidad, el vacío, el azar, la sensación, el exotismo, lo impersonal, el rumor, la materia, la salida mística, la “proximidad”⁹⁴⁴, lo “nuevo”, la pasividad, la libertad (variedad y multiplicidad)⁹⁴⁵, lo informe, lo súbito, la retracción, la vida, el aislamiento, lo ininteligible, el adentramiento, el

⁹⁴¹ *Ibíd.*, p. 111.

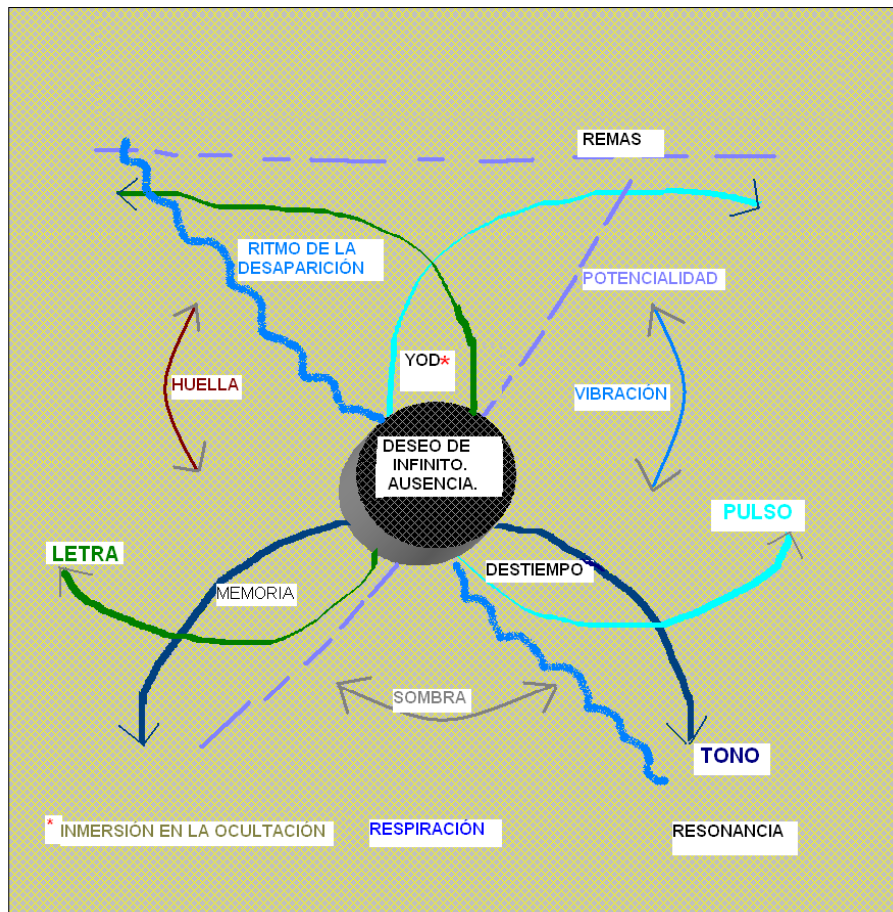
⁹⁴² Aduce Peirce: “Las ideas típicas de la *Primeridad* son cualidades del sentir, o meras apariencias. El color escarlata [...] la cualidad en sí misma, independientemente del hecho de ser percibida o recordada, [...] que debe prescindir totalmente de todo lo conexo a ella, en el percibirla o en el recordarla, que no pertenezca a la cualidad misma [...] [La cualidad de escarlata][...] Es, muy simplemente, una peculiar posibilidad positiva, independientemente de cualquier otra cosa”, Peirce, Charles Sanders. *La Ciencia de la Semiótica*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1986, p. 87.

⁹⁴³ Habría cualidades por ser descubiertas, creadas o reconocidas por los poetas, Peirce escribe: “La *Primeridad* comprende las cualidades de los fenómenos, tales como rojo, amargo, tedioso, duro, desgarrador, noble, y hay sin duda múltiples variedades que nos son totalmente desconocidas [...]Las cualidades se funden entre sí. No tienen identidad perfecta, sino tan sólo similitudes o identidades parciales.[...]. Probablemente si nuestra experiencia de las mismas no fuera tan fragmentaria, no habría en absoluto demarcaciones tan bruscas entre las mismas. No obstante, cada una es lo que es en sí misma sin ayuda de las demás. Son determinaciones únicas pero parciales”. Peirce, Charles S., *Obra Lógica Semiótica*, *op. cit.*, pp. 202-203.

⁹⁴⁴ La proximidad es la pasividad de la obsesión, lo no tematizable. Levinas considera la obsesión como una relación entre mónadas, cuya expresión remite a la *sustitución*, a la pasividad del sí mismo: “anterior a la apertura de puertas o de ventanas, a contrapelo de la intencionalidad, la cual es una modalidad de la obsesión y de ningún modo plenitud de esta relación. La expresión a través de cada mónada de todas las demás remite a la sustitución, en la que se resuelve la identidad de la subjetividad. El yo obsesionado por todos los otros, soportando todos los otros, es la inversión del éxtasis intencional. Pasividad en la cual el Yo es Sí mismo bajo la acusación perseguidora del prójimo”. Levinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, *op. cit.*, p. 149.

⁹⁴⁵ Hay un nexo entre *Primeridad* y libertad: “La idea de primero predomina en las ideas de frescura, vida, libertad [...] La libertad sólo puede manifestarse a sí misma en una ilimitada e incontrolada variedad y multiplicidad, y, así, lo primero se hace predominante en las ideas de inmensa variedad y multiplicidad [...] *Primeridad* es predominante en la idea de ser, no necesariamente en base a lo abstracto de tal idea, sino de su autoinclusividad. No es por estar separada de las cualidades que *Primeridad* es más predominante, sino por ser algo peculiar e idiosincrático. Lo primero predomina en el sentir, en tanto es distinto de la percepción objetiva, voluntad y pensamiento”. Peirce, Charles S., *El Hombre, un Signo*, *op. cit.*, p. 128.

sentimiento, la “posibilidad”⁹⁴⁶. La *Primeridad* en la expresión poética traduce el *límite de la ausencia*, cuya red de lo invisible hemos diagramado aquí:



PRIMERIDAD: el lenguaje es sensibilidad, pasividad, incesante sujeción a todo. El tacto del rema descubre la ausencia, la presencia del Infinito.

La “inmersión en el ocultamiento de la letra” equivale a una transformación de la experiencia del “deseo insaturable de lo invisible”.

⁹⁴⁶ Se trata de una modalidad de posibilidad distinta de la modalidad de la posibilidad propia de la *Terceridad*, según Peirce: “La *Primeridad* es el modo de ser que consiste en que su sujeto es definitivamente lo que es, al margen de cualquier otra cosa. Eso sólo puede ser una posibilidad [...] El modo de ser un color rojo, antes aún de que cualquier cosa en el universo fuera roja, era no obstante una posibilidad cualitativa positiva. Y el color rojo, en sí mismo, incluso si se corporiza, es algo positivo y sui generis. Atribuimos en forma natural la *Primeridad* a los objetos exteriores, es decir, suponemos que tienen en sí mismos capacidades que pueden o no ya estar realizadas, que pueden o no realizarse alguna vez, aunque no podemos saber nada de tales posibilidades (salvo) en la medida en que se realicen”. Peirce, Charles S., *Obra Lógica Semiótica*, op. cit., p. 160.

La sombra de la caligrafía respira inmemorial, atraviesa con ligereza todos los *límites* espacio-temporales.

La vibración de la voz, resulta entonces, podemos decir, asistencia continua del significante, aquello que va diciendo continuamente en todo lo dicho, el habla de lo hablado, la articulación de fondo.

RED DE LO INVISIBLE. TRADUCCIONES DE LA AUSENCIA

Las cualidades transfieren la ausencia, son potencialidades⁹⁴⁷ meramente abstractas⁹⁴⁸, están aisladas de toda referencia, se “tocan” inconmensurablemente en un no-lugar, en un quizás separado de la actualidad de la existencia. Esta potencialidad de la *Primeridad* es lo que Valente llama “raíz de engendramiento”, cuya cualidad vibratoria es el *límite* de la acuidad de la letra:

*Tocaste las aguas, la quietud de las aguas, y engendraste la vibración: creciste en círculos: descendiste a los limos: penetraste en la noche y en la viscosidad: creció lo múltiple: raíz de engendramiento: tú eres y no eres inmortal.*⁹⁴⁹

Las cualidades, también son algo vago y potencial en la medida en que son generales⁹⁵⁰.

⁹⁴⁷ Este concepto lo enuncia, Peirce, así: “Un elemento separado de todo lo demás y en ningún mundo excepto en él mismo, puede decirse, cuando reflexionamos sobre su aislamiento, que es meramente potencial”. *Ibid.*, p. 203.

⁹⁴⁸ *Ibid.*, p. 204.

⁹⁴⁹ Valente, José Ángel, “LAMED”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 69.

⁹⁵⁰ Peirce, Charles S., *Obra Lógica Semiótica, op. cit.*, p. 203.

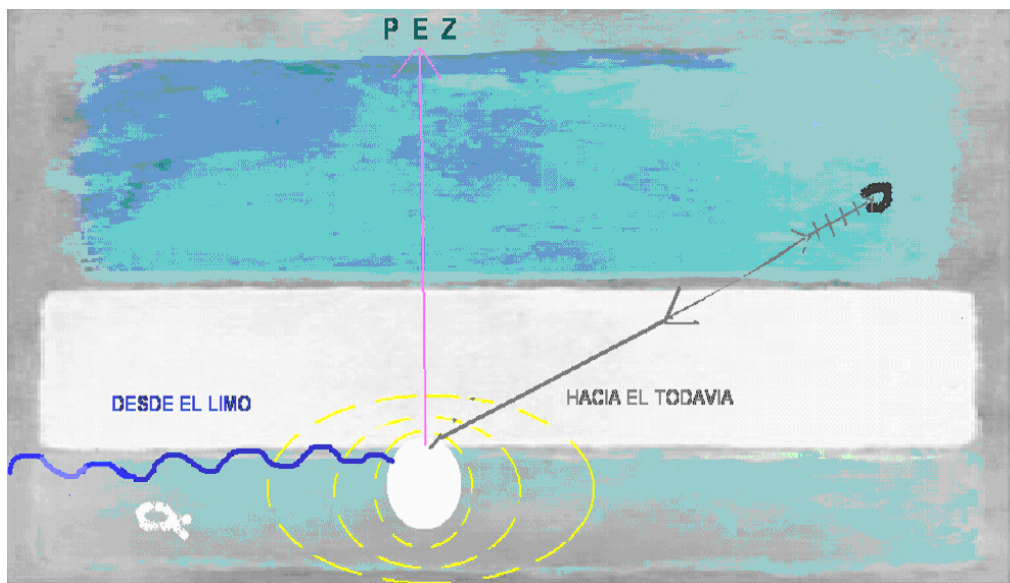


EL SON SIN FIN DE LA PIEL DEL “PEZ”.

La idea de cualidad como viscosidad, quietud o vibración considera el fenómeno como una mónada, aislada en sí: “sin referencia a sus partes o componentes y sin referencia a ningún otro”⁹⁵¹.

De tal modo las palabras *aisladas*, en un poema, son como mónadas que podemos ver a lo lejos y tocar por todos sus bordes y vértices. Estamos expuestos a su expresión.

Así la *cualidad* de “PEZ”, la experimentamos en la escultura ligera de sus letras. Sus contornos profundos son los de una palabra *trans-ida*; sus bordes deslindan la lejanía:



CUALIDAD DEL “PEZ”:

EL SON SIN FIN DE LA PIEL DEL “PEZ”.

⁹⁵¹ La mónada es independiente de la existencia, aclara Peirce: “No debemos considerar si existe o si es solamente imaginaria, porque la existencia depende de su sujeto que tenga una plaza dentro del sistema general del universo. Un elemento separado de cualquier otro y en ningún mundo más que en sí mismo, puede decirse, cuando nos ponemos a reflexionar sobre su aislamiento, ser meramente potencial”. *Ibid.*, p. 206.

Este diagrama que hicimos nos sirve para abducir la *Primeridad* de la palabra aislada “pez”, su carácter matérico y su densidad musical. En su materia adivinamos los segmentos de sus desamaneceres y en su densidad musical el eco del nunca. Vislumbramos la percusión del “pez” desde los remotos giros de su piel en que todavía está el fundamento del son.

Y con esto podemos hacer un poema titulado “Cualidad del “pez””:

Pez zona perdida de los espejos,
brevez el mundo.

Pez pulsando el estambre del sol
Pez ac(u)oso del oído
Silénciame

pez.

Las cualidades son puros posibles, arcos tendidos en lo invisible, “quizás”. La *Primeridad* es la categoría del “puede ser”, la posibilidad de un “pez”, un “ave” o un “molusco”; sería el instante “futuro” del “nacer a la mañana del mundo”⁹⁵², lo posiblemente posible de lo imposible, el *límite* más tenue del tiempo, el vuelo vacío sin ave, la ocultación del canto, el destiempo:

⁹⁵² Valente, José Ángel, “Arrietta, opus III”, *Obra poética I, op. cit.*, p. 492.

.....

*Postreros pájaros borrados
en la declinación oscura de la luz.*⁹⁵³

De este poema podemos dibujar un diagrama de sus *límites*:

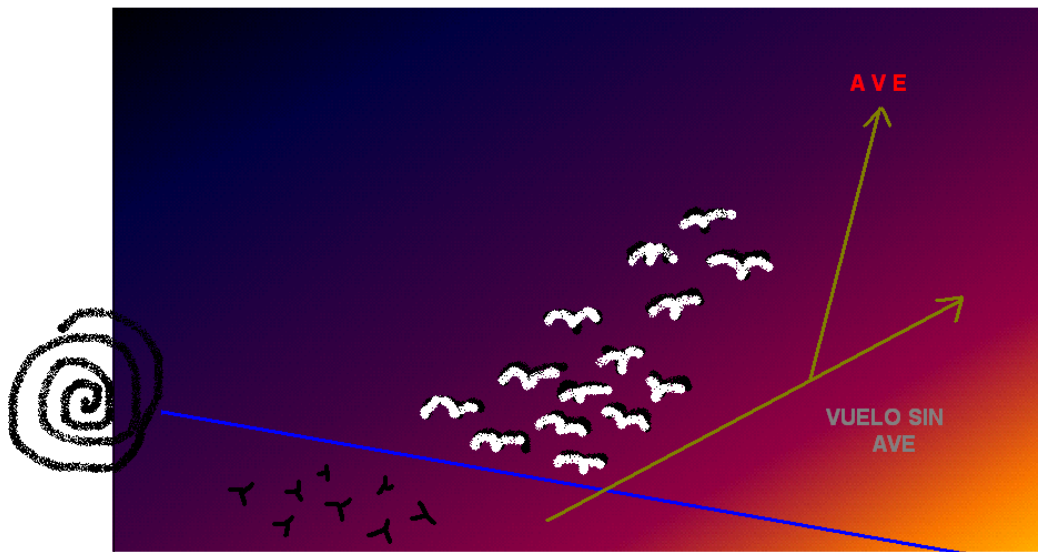


Imagen del lenguaje, sombra del vuelo; vuelo retirado en su articulación oscura.

VUELO A CONTRALUZ. VUELO SIN AVE.

Este vuelo a contraluz de la palabra correspondería a su *límite expectrovertido*: bordes ardientes o arrasados, resplandor extraviado, cerrado sobre sí. Imagen del lenguaje, sombra del vuelo; vuelo retirado en su articulación oscura.

Leemos en los poemas de Valente todas las *sombras del límite* (nada, nunca y nadie) desde el haz de luz de lo trascendente (la ausencia, la alteridad) en todas sus articulaciones audibles-inaudibles,

⁹⁵³ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 227.

conformándose en un icono *invariante*, el icono de las “*fronteras arrasadas*” en que se consume la palabra poética:

.....

*La palmera del huerto
ardió hasta el alba,
límite,
su tenue luz borrada,
de qué imposible nominación.*

.....

*Las cámaras del aire,
la indescifrable luz del laberinto,
las letras incendiadas
como los grandes pájaros
en los confines del amanecer*⁹⁵⁴.

Las letras incendiadas siguen el ritmo de la experiencia extrema del desaparecer, trazan los diagramas del transir y desdecir, acontecen en la pragmática de las palabras que corresponde al ensombrecimiento. Por este proceso la “palmera” se torna intocable e irreconocible: pájaro en el confín del amanecer. Adentrándonos en los destellos de la *Primeridad* escuchamos la luz del *alba*, la *a* de la nada que arde y arrasa: *palmera, ardió, alba, borrada, cámaras, aire, incendiadas, grandes, pájaros,*

⁹⁵⁴ Valente, José Ángel, “(Safed)”, *Obra poética 2*, op. cit., pp. 214-215.

amanecer; la **e** que enreda y eleva: *Palmera, tenue, aire, indescifrable, del, laberinto, letras, incendiadas, confines, amanecer*; la **i** que pliega y deslíe: *ardió, límite, imposible, indescifrable, incendiadas*; la **o** que horada: *huerto, borrada, imposible nominación*; la **u** del hundimiento y la luz: *tenue luz*.

Las figuras de la voz filiforme en el poema diagramatizan su siembra lenta en la luz laberíntica de lo indecible e indecible – el amanecer del todavía de la palmera-, los restos del canto, la aniquilación. Abducimos que las “*fronteras arrasadas*” podrían ser, en general, un icono de la *Primeridad* del *límite* poético que se dibuja o desdibuja correlativo a la inmersión en la ocultación del signo y/o consumación: *imposible nominación, letras incendiadas*.

La importancia primordial de la función icónica en el proceso semiótico fue explorada profundamente por Peirce, demostrando que el conocimiento matemático implica la contemplación pura: “mediante la construcción y la observación diagramáticas la matemática dirige los experimentos desde la esfera de la imaginación pura de lo posible”⁹⁵⁵.

⁹⁵⁵Apel, Karl-Otto, *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce, op. cit.*, pp. 193-194.

El contacto de la función icónica del lenguaje con el “lenguaje de la naturaleza” que le precede permite a Peirce la comparación cualitativa entre el conocimiento y lo real⁹⁵⁶.

La expresión icónica de lo poético o “conciencia estética” le permite fundamentar las ciencias normativas, es decir, estructurar semióticamente la categoría de la “*Primeridad de la Terceridad*”, ya que la cualidad de lo poético expresa icónicamente el “desarrollo del orden ideal del universo”⁹⁵⁷.

La sensibilidad informe de la *Primeridad* constituye el fundamento del conocimiento. Por lo cual el germen de la lógica contrafáctica y los condicionales los podemos rastrear en la relación de los aspectos *cosmogónicos* de la *Primeridad*, que tal como los plantea Peirce los reencontramos en la poética de Valente⁹⁵⁸. Estos aspectos del “aún no” están en la *Primeridad* asociados con la *materia* en tanto posibilidad y con la *nada* que caracteriza los comienzos del mundo como su futuro abierto.

⁹⁵⁶ Se trata de un descubrimiento radical de la importancia de la *Primeridad*, anota Apel: “La teoría icónica de los predicados perceptivos hizo posible, por vez primera, la introducción, en el marco de la representación conceptual, de la comparación cualitativa entre el conocimiento formulado lingüísticamente y el ser-así de lo real; y sobre todo, posibilitó la introducción, en ese mismo marco, de la percepción primaria del ser-así de lo real como función de la información empírica. Incluso la comprensión «antropomórfica» del mundo, a la que Peirce se refiere una y otra vez como «afinidad del alma humana con el alma del universo» ha de deducirse, en tanto que horizonte heurístico de toda hipótesis científica, de la concepción semiótica de la función icónica del conocimiento”, *Ibíd.*, p. 163.

⁹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 161.

⁹⁵⁸ Aunque Valente los toma de Ernst Bloch.

1. LA DEVASTACIÓN DE LA REALIDAD. LA INFINITUD DEL DESEO.

La energía del renacer sólo puede ser interpretada
como la explosión acumulativa de la oscuridad,
que no puede ser otra cosa que los infinitos puntos
de las infinitas nadas que se cruzan.
J. Lezama Lima.

La devastación de la realidad puede ser considerada como una experiencia de la *Primeridad* y por tanto vivida en los *límites*. Encontramos en el pensamiento de Valente una forma *expectrovertida* de captar la realidad, una síntesis real de lo espectral. En uno de sus ensayos escribe:

Toda forma nueva, desconocida, de la realidad nos obliga a modificar nuestros sistemas de percepción y expresión, que son un solo y único sistema en el conocimiento poético [...] Las formas no conocidas, insumisas, de la realidad han de ser soñadas, es decir, han de existir en un ámbito exento de las represiones censorias: espacio del sueño creador, de la palabra poética. La realidad es pugnaz, cosa que suelen ignorar los realismos, y batalla por un ámbito donde liberarse⁹⁵⁹.

En esta inflexión meditativa se refleja la radicalidad de la experiencia poética por la cual José Ángel Valente tenderá a elaborar un material de pensamiento fronterizo para captar fuerzas no pensables en sí mismas sino como mediación en un tercer elemento, *el cuerpo*, que sería

⁹⁵⁹ Valente, José Ángel, "Frontera", *La Alegría de los Naufragios. Revista de Poesía*, N° 1 y 2, Huerga y Fierro editores, Madrid, 1999, p. 24.

el *continuo* de la escala enigmática de la materia. En esta lógica polivalente, la relación esencial está siempre en el *límite* de lo vivo; en el vacío donde “la materia es germen de la luz”⁹⁶⁰. El lugar donde convergen una “materia oscura” o limo y unas fuerzas bio-energéticas de otro orden, inmemoriales, cósmicas; fuerzas cuya invisibilidad se hará visible al comprender el interior de éstas; se trataría de la creación poética en su proceso de apertura al infinito.

La poesía se concentrará sólo en intensidades, fuerzas, densidades que viven en los intersticios de lo incomprensible, lo indecible de la realidad, lo invisible. Poesía que apela a la altura infinita, al deseo de lo invisible como alejamiento radical, “deseo de lo absolutamente Otro”. Invisibilidad que revela una lógica que apenas ha sido estudiada, la cual “no indica una ausencia de relación”, sino que “implica relaciones con lo que no está dado, de lo cual no hay idea”.⁹⁶¹

Lo que hemos argumentado nos lleva a conjeturar que la poesía y/o el pensamiento que Valente sigue hasta los extremos, siempre más allá en todas las direcciones, nos podrían permitir aproximarnos a lo que nos queda por descubrir: la materia, la vida, el pensamiento, el cosmos: la realidad. Tal lo expresa en sus poemas:

⁹⁶⁰ Vid. Goytisolo, Juan, “Palmera y Mandrágora” en *El bosque de las letras*, Alfaguara, Madrid, 1995, pp. 143-153.

⁹⁶¹ Vid. Lévinas, Emmanuel, *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1999, p. 58.

*ESTABAS desleída en la dulzura
de los secretos jugos de tu cuerpo
y te llevaba el agua
como a una larga cabellera verde
engendrada en los limos
obstinados del fondo.*

Era tu forma ese deshacimiento.

Brotar.

Fluir.

Abandonarse.

*Bajaba el aire hasta los límites
perfectos de tu piel.*

....⁹⁶²

El limo, es decir, el Verbo y, el pensamiento, el cuerpo y/o el Cosmos pueden ser comprendidos como procesos bio-energéticos convergentes. Todos ellos serían variaciones de un error en lo cóncavo; estarían prendados de lo que Domínguez Rey llama “Retracción”⁹⁶³ rítmica (equivalente a la inocencia). El movimiento paradójico de esta retracción es como el bucle cruzado de la vida, es su memoria más profunda: la respiración de la alteridad.

⁹⁶² Valente, José Ángel, “(Orillas del Sar)”, *Fragmentos de un libro futuro*, p. 77.

⁹⁶³ Retraer la vida a su ritmo, nos dice Domínguez Rey, es “recuperarla de las falacias a que el canon sucesivo del discurso la somete en suspensión fenomenológica. La retracción poética innova un ritmo en cada presente de vida. Es la novedad creadora de la inocencia”. Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, op. cit., p. 177.

Aquel latido inmemorial, aquella respiración se da en lo “inmediato”⁹⁶⁴, en la pura existencia. Y en el lenguaje poético es “interpelación”, desnudez, *Primeridad*⁹⁶⁵.

La categoría de la *Primeridad* - el modo de lo que es “tal como es, positivamente” y sin ninguna referencia - del lenguaje de nuestro poeta, se advierte en la relación inmediata que se establece con la *desnudez* desligada de toda forma, pero que tiene un sentido por sí misma, y que (aquí se trasluce –en una convergencia filosófica- como *Primeridad* de lo que Lévinas llama el “Rostro”) comienza a significar antes de configurarse el significado compacto del conocimiento: “significa antes que proyectemos la luz sobre ella, que no aparece como privación sobre el fondo de una ambivalencia de valores (como bien o mal, como belleza o fealdad), sino como *valor siempre positivo*. La desnudez es rostro....*Es por sí mismo y no con referencia a un sistema*”⁹⁶⁶.

Esta desnudez es la realidad amorfa - limos del fondo, fango de la nada, etc. –, caracterizada por Valente como “pugnaz” y “desconocida”,

⁹⁶⁴ Una exterioridad que no se reduce, como en Platón, asevera Lévinas, “a la interioridad del recuerdo[...]Permite describir la noción de lo inmediato [...]Lo inmediato es la interpelación y, si se puede decir, lo imperativo del lenguaje. La idea del contacto no representa el modo original de lo inmediato. El contacto es ya tematización y referencia a un horizonte. Lo inmediato es el cara-a-cara”. Lévinas, Emmanuel, *Totalidad e Infinito*, *op. cit.*, pp. 75-76.

⁹⁶⁵ La *Primeridad* constituye una de las tres categorías universales que Peirce matizó varias veces a lo largo de su vida; en sentido amplio la *Primariedad* es “el modo de ser de aquello que es tal como es, positivamente y sin referencia a ninguna otra cosa” (*Obra Lógica Semiótica*, *op. cit.*, p. 110). Esta categoría se podría relacionar con la noción de “rostro” de Lévinas.

⁹⁶⁶ Según Lévinas, “la obra del lenguaje es distinta” precisamente por su relación directa con la desnudez, con el “rostro”: “La desnudez del rostro no es lo que se ofrece a mí para que lo revele y que, por esto, me sería ofrecido, a mis poderes, a mis ojos, a mis percepciones en una luz exterior a él. El rostro se ha vuelto hacia mí y es esa su misma desnudez. *Es por sí mismo y no con referencia a un sistema*”. Lévinas, Emmanuel, *Totalidad e Infinito*, *op. cit.*, p. 98.

la cual descubriría una “existencia sin mundo”⁹⁶⁷ en donde la sensación prevalece en su “exotismo”⁹⁶⁸:

.....

Blancura.

*Y ya oblicuo, el poniente la encendía
para nacer de ti aquella tarde
de qué lugar, qué tiempo, qué memoria.*⁹⁶⁹

Ningún lugar, ningún tiempo, nadie; sólo la espiral remota, incesante, entre el fermento geológico del fondo y la superficie (“sol opaco”) de la potencia. Condensación vital, *energeia*⁹⁷⁰. Oquedad errante que engendra lugares no señalados, autónomos (“significante en el transcurso de la significación”⁹⁷¹). Intersticios de la realidad, existencia:

.....

Me he perdido

*con el aire en las bóvedas tan bajas
de un cielo que, piadoso, me disuelve.*⁹⁷²

⁹⁶⁷ Este es un valioso argumento de Lévinas que contrasta con lo que se tenía por demostrado. Vid. Lévinas, Emmanuel, *De la Existencia al Existente*, Arena Libros, Madrid, 2000, p. 35.

⁹⁶⁸ Domínguez Rey, Antonio, *La llamada exótica. El pensamiento de Emmanuel Lévinas*, Editorial Trotta, UNED, Madrid, 1997, p. 66.

⁹⁶⁹ Valente, José Ángel, *Fragmentos de un libro futuro, (Orillas del Sar)*, op. cit., p. 77.

⁹⁷⁰ Tal fuerza es descrita del siguiente modo por Domínguez Rey: “En el ínterin, los espacios abisales del silencio, símil del vacío tal vez presocrático, en el que se empujan las partículas atómicas formando, por condensación vital y rarefacción tanto intelectual como emotiva, los conjuntos poéticos de su escritura....Sólo si se tiene en cuenta tal *energeia*, podremos entender el fenómeno poético de Valente”. Domínguez Rey, A., “La Poética de J. Á. Valente: ‘Mandorla’ en Rodríguez Fer, Claudio (Edc.), *José Ángel Valente*, Taurus, Madrid, 1992, p. 139-140.

⁹⁷¹ *Ibíd.*, p. 140

⁹⁷² Valente, José Ángel, “(Días de octubre de 1996)”, *Fragmentos de un libro futuro, op. cit.*, p. 71.

El aire, el cielo, los elementos nos envuelven, nos contienen sin poder ser contenidos, no tienen formas, no vienen de ninguna parte, no se conocen, se viven como pura cualidad; son la fuerza inmediata de la existencia que nos disuelve.

La luz o la tierra o el cielo o el viento, sólo la dimensión anónima de la profundidad del elemento que se prolonga y se pierde. Donde nada empieza ni termina. Invasión de las “pregnancias”⁹⁷³ como una especie de “fluido” que difunde en el universo formas salientes, transformándolo en un entorno significativo. Continua ruptura y conformación de la vida, del poema.

Al ser disueltos en lo elemental, la fuerza inmediata de la existencia⁹⁷⁴ nos sumerge en la alteridad. Irrumpen, de este modo, las cualidades conexas de la impersonalidad, elementalidad y vulnerabilidad que serían características de la lógica de la *Primeridad*, cualidades del sentir que se pueden asociar en niveles paralelos con diversos acontecimientos complejos de la poética de Valente como son: la “materialidad” (la materialidad de la noche, de la escritura, etc.), el “recomenzar”- el Deseo- (los comienzos abruptos e incesantes), la densidad existencial (del vacío mismo), la desnudez de una musicalidad inmemorial, la levedad de la altura (del desprendimiento), la tensionalidad del arco tendido, la retracción (la anterioridad del exilio).

⁹⁷³ El concepto de *pregnancia* ha sido introducido por el matemático René Thom en la base de una teoría “semiótica” de la regulación biológica. Vid. Thom, René. *Esbozo de una semiofísica*, op. cit., pp. 22-60.

⁹⁷⁴ La existencia como deseo, o mundo de lo elemental. Vid. Domínguez Rey, Antonio, *La llamada exótica*, op. cit., p. 66.

Materialidad, “musicalidad”, densidad, anterioridad, alteridad o levedad son cualidades-potencias, cualidades abstraídas en un segundo grado, son la “pasividad de la pasividad”; matices de la *Primeridad* que conciernen a lo nuevo en la experiencia, el fulgor, lo vívido, lo inmediato (que según Lévinas corresponde al “Rostro”⁹⁷⁵, como expresión e interpelación), lo fugaz y sin embargo eterno. No son sensaciones, sentimientos ni ideas, sino “cualidades” de sensaciones, de sentimientos o ideas posibles. Son puras posibilidades, anteriores a cualquier conceptualización, y aun, así, son generales:

La *Primeridad* consiste en ‘ser o existir independientemente de cualquier otra cosa’; es el Espíritu, la cosa en sí, el noúmeno que escapa al entendimiento humano (1.357), pero del cual sin embargo puede tomarse conciencia: es sentimiento. A través de ella se alcanza la unidad del universo, pero más acá de lo expresable, de modo que no es más que un ‘posible’ (1.304) que siempre se aleja: es lo irrealizable. Es ‘el origen de las cosas, considerado no como conducente a algo, sino en sí’. Luego es ‘fenómeno’, punto de partida⁹⁷⁶.

Una misteriosa generalidad, un misterioso deseo de lo invisible. La *Primeridad* nos permitiría pensar el Deseo - desde lo que Valente llama su “inmovilidad veloz”- con la lógica del arco tendido al infinito que

⁹⁷⁵ La noción de rostro significa la anterioridad filosófica del ente sobre el ser, destaca Lévinas: “una exterioridad que no recurre al poder ni a la posesión, una exterioridad que no se reduce, como en Platón, a la interioridad del recuerdo...Permite describir la noción de lo inmediato. ..Lo inmediato es la interpelación y, si se puede decir, lo imperativo del lenguaje. La idea del contacto no representa el modo original de lo inmediato. El contacto es ya tematización y referencia a un horizonte. Lo inmediato es el cara-a-cara”. Lévinas, Emmanuel, *Totalidad e Infinito*, op. cit., pp. 75-76.

⁹⁷⁶ En tanto que, para Kant, aduce G. Deladalle, “el fenómeno no dice nada del noúmeno, para Peirce, por su *Primeridad*, el fenómeno es de la naturaleza del noúmeno, simple posible, irrealizable noúmeno, partida sin llegada, y sin embargo ‘nouménico’”. Deladalle, Gérard, *Leer a Peirce hoy*, op. cit., p. 34.

es relación alterativa con un término desconocido; el deseo como “partida sin llegada”, excedencia, exterioridad, existencia. Infinita posibilidad de lo imposible:

*INTERMINABLE término al que llego,
donde nada termina,
donde el no ser empieza
interminablemente a ser
pura inminencia.⁹⁷⁷*

El devenir está incluido ya en la frontera; el umbral es infinito, el devenir no tiene término; es deseo, *Primeridad*. He aquí una equivalencia de fondo entre categorías ya *ontopoéticas*, como las denomina Domínguez Rey.

La frontera de la *Primeridad* y la *Segundidad* abarcaría la existencia transicional y lo súbito del Deseo - en su incesante comenzar- en que se ordenan los comienzos misteriosos y abruptos de poemas como los del *Cántico* o del *Cantar de los Cantares* - “Bésememe con los besos de su boca”- .

El Deseo constituye la versión poética del teorema de *incompletitud*, tal como lo vamos a estudiar en el último capítulo.

El Deseo que busca – sin saber dónde - interminablemente “esa” mirada que lo engendre, que le haga existir; que se manifiesta, a su vez,

⁹⁷⁷ Valente, José Ángel, “(Horizonte)”, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 93.

en la tensión del poema, que lleva dentro de sí lo que “no puede contener”, Valente lo testimonia así:

Existo, pues, en tal contexto a causa de mi deseo. Existo en una expectativa de existir que me abre, en un terrible alumbramiento, hacia el otro o hacia su ausencia o hacia su no soportable privación. Estoy solo, estoy en un gran escenario desierto y todo yo existo en el umbral de la pura expectativa del otro, en esa tensa expectativa que termina por hacerse naturalmente grito o gemido.....Soy tan sólo, en el hueco de tu no estar.⁹⁷⁸

Esa existencia en la oquedad, ese alumbramiento, el devenir, sería el proceso del deseo, que extrae de sí intensidades que instauran relaciones de movimiento y de reposo, “las más *próximas* a lo que se está deviniendo, y gracias a las cuales se deviene”, según un principio de aproximación muy particular que “indica lo más rigurosamente posible una *zona de entorno o de copresencia*”, afirma Deleuze⁹⁷⁹. El devenir se incluye en otro devenir, “el devenir no produce otra cosa que sí mismo”⁹⁸⁰. El fluir del deseo se acrecienta en el vacío, en la ausencia.

La existencia se reconocería en la ausencia que es presencia. Esta expectativa de lo que no está comprendería la forma de la participación mística en la que el sujeto pierde el carácter privado para retornar a un fondo indistinto, un abismo de paradójica ausencia, en donde se reconoce

⁹⁷⁸ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, op. cit., pp. 204-205.

⁹⁷⁹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas*, op. cit., p. 275.

⁹⁸⁰ Devenir no es imitar a algo o a alguien, destaca Deleuze, “devenir es, a partir de las formas que se tiene, del sujeto que se es, de los órganos que se posee o de las funciones que se desempeña, extraer partículas, entre las que se instauran relaciones de velocidad y de lentitud”. *Ibíd.*, p. 244.

lo que Lévinas llama el *hay*⁹⁸¹, esa compacidad de la presencia que sería el naufragio más desértico:

TU súbita presencia.

*Toda tu luz irrumpe duradera, dura
como la piedra.*

Vienes

tan inmóvil, tan adentro de ti.

Lo hondo.

En tu sola existencia,

tu sola luz, estás

*ardiendo para siempre.*⁹⁸²

En la poética implícita en este poema se nos dice, entre otras cosas, cómo funciona la estética actual, (donde) (en el que) el exotismo de la sensación que sigue la lógica de la *Primeridad*, aísla todo objeto convocándolo en sí mismo para producir un elemento nuevo, “extraño – dice Lévinas- a toda distinción entre un ‘afuera’ y un ‘adentro’, rehusándose incluso a la categoría del sustantivo”⁹⁸³.

Lo sensible acontece por sí mismo sin que haya nada que aparezca; es una pura cualidad sin soporte; su movimiento viene incesantemente y nos inunda, en palabras de Domínguez Rey: “La

⁹⁸¹ Vid. Lévinas, Emmanuel, *De la Existencia al Existente*, op. cit., p. 81. Sobre el *hay* se reflexionará más adelante.

⁹⁸² Valente, José Ángel, “(Presencia)”, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 74.

⁹⁸³ Lévinas, Emmanuel, *De la Existencia al Existente*, op. cit., p. 72.

sensación tacta la existencia antes que cualquier forma, con todo su peso e *impasible presencia*⁹⁸⁴.

Estamos, entonces, en la *Primeridad*, pues, decíamos, que ésta constituye las cualidades de la sensación, lo desprendido, lo inmediato, lo súbito, lo espontáneo, lo independiente de cualquier concepción o referencia a algo más.

Este aislamiento supone también la condición de la imagen, de su propia generación. La imagen como lo inasible, el alejamiento y/o el despojo.

Por lo que acabamos de decir, en gran parte del arte actual predominaría la *Primeridad*; para continuar apoyando esta hipótesis podemos agregar, por ahora, al menos dos aspectos más - que ya han sido estudiados por el propio Valente - y que son: la tendencia a considerar una "materia única"⁹⁸⁵, "anterior a la separación de los sentidos"⁹⁸⁶ y el intento de captar al pájaro de la inspiración un segundo antes del vuelo, anterioridad que se relacionaría con el fondo de inocencia de la categoría que tratamos, respecto de lo cual Peirce enfatiza lo siguiente:

La idea de lo absolutamente primero debe estar separada por completo de toda concepción o referencia a cualquier otra cosa, pues lo que implica un segundo es en sí mismo para ese segundo. Por consiguiente, lo primero debe estar presente y ser inmediato, de tal modo que para una representación no sea un segundo. Debe ser

⁹⁸⁴ Domínguez Rey, Antonio, *La llamada exótica*, op. cit., p. 70.

⁹⁸⁵ Valente, José Ángel, "Sobre el lugar del dios" en *Chillida en San Sebastian*, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, San Sebastian, 1992, p. 48.

⁹⁸⁶ *Ibíd.*

fresco y nuevo....; ser iniciador, original, espontáneo, libre; de otro modo, es segundo para una causa que lo determina. Es también algo vívido [...] Precede toda síntesis y toda diferenciación; no tiene unidad ni partes. No puede ser un pensamiento articulado: si se lo afirma, ya ha perdido su inocencia característica, pues la afirmación siempre implica una negación de alguna otra cosa. Si se deja de pensarlo, se desvanece.⁹⁸⁷

Las ideas aquí indicadas en dirección a lo primero coinciden con los argumentos acerca de la libertad que proponía Valente en la cita con la que se comenzaba este capítulo – problemática, por lo demás, sobre la que siempre vuelve -.

Lo primero, en su presente inmediato ya incluye un devenir (propio del deseo); su carácter monádico es fluido; su adentramiento, exotismo. Lo primero permite pensar lo compacto y lo difuso a un mismo tiempo; el movimiento y la inmovilidad; lo general y lo parcial. Dentro de esta lógica, las cualidades son captadas en el devenir del mismo instante, ya que siempre funcionan como líneas de “desterritorialización”⁹⁸⁸. Esta vaguedad es propia de su generalidad.

La generalidad de las cualidades es “de esa especie negativa, dice Peirce, que pertenece a lo meramente potencial como tal”⁹⁸⁹ y, aclara en otra parte la misma idea, con igual tono: “Las cualidades, en la medida en que son generales, son en cierto modo vagas y potenciales”⁹⁹⁰. Las cualidades principian independientes de cualquier mundo, de cualquier

⁹⁸⁷ Peirce, Charles S., *Obra Lógica Semiótica*, op. cit., p. 173.

⁹⁸⁸ Una cualidad para G. Deleuze, “sólo funciona como línea de desterritorialización de un agenciamiento, o que pasa de un agenciamiento a otro” (*Mil Mesetas*, op. cit., p. 304).

⁹⁸⁹ Peirce, Charles S., *Obra Lógica Semiótica*, op. cit., p. 207.

⁹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 203.

mente; sólo existen en sí mismas, sin nexos, incomprensibles, indescomponibles. “Son determinaciones únicas pero parciales”⁹⁹¹ .

Las cualidades se advierten cuando prestamos atención a cada parte del universo por sí misma; libre de cualquier sentido (independiente de la mente, del sujeto) y de los sentidos (independiente de su existencia. Invisible o imaginaria). En la novedad de este razonamiento Peirce se muestra particularmente agudo en sus críticas con los conceptualistas y los nominalistas y se anticipa a la caracterización del proceso que sigue el arte moderno en lo que Lévinas llama “el exotismo”⁹⁹², que “funciona al margen de la percepción objetiva y de la interioridad cognoscente”.⁹⁹³

Las reflexiones de Peirce sobre la autonomía y la autosignificación de las cualidades pueden, en efecto, confirmar el carácter exótico, la “soledad esencial” de la obra de arte y el proceso de des-objetivación y des-subjetivación que la misma comporta:

Una cualidad.....no es cualquier cosa que dependa en su ser de la mente, ya sea en la forma de sentido, ya sea en la forma de pensamiento. Tampoco depende, en su ser, del hecho que alguna cosa material la posea. Que la cualidad dependa de los sentidos es el gran error de los conceptualistas. Que dependa del sujeto en que se realiza es el gran error de todas las escuelas nominalistas. Una cualidad es una mera potencialidad abstracta, y el error de esas escuelas consiste en sostener que lo potencial o lo posible es tan sólo aquello que lo real lo hace ser. Es el error de sostener que el todo, por

⁹⁹¹ *Ibíd.*

⁹⁹² La sensación y la estética producen, como anota Lévinas, “las cosas en sí, no como objetos de grado superior, sino que, apartando todo objeto, desembocan en un elemento nuevo – extraño a toda distinción entre un ‘afuera’ y un ‘adentro’, rehusándose incluso a la categoría del sustantivo” (*De la Existencia al Existente, op. cit.*, p. 72).

⁹⁹³ Domínguez Rey, Antonio, *La llamada exótica, op. cit.*, p. 68.

sí sólo, es algo y sus componentes, por esenciales que sean para el mismo, no son nada.⁹⁹⁴

Esta indeterminación de la cualidad no sólo es propia del acontecimiento estético, sino que está en la base de las mismas matemáticas, es la *Primeridad* de la *Terceridad* que posibilitará las síntesis en un orden distinto al de los objetos. Esto quiere decir que las cualidades sensibles que constituyen el objeto, a la vez no conducen a ningún objeto y son en sí; esta singularidad vendría a ser lo que Lévinas llama “musicalidad de la sensación”, es decir, su acontecimiento en cuanto sensación; ya que en la música, efectivamente, la cualidad se despoja de “toda objetividad – y así, de toda subjetividad-, aparece como absolutamente natural”⁹⁹⁵.

La posición y el movimiento oblicuo que están en el origen de la producción artística y/o matemática se caracterizan por la libertad indescriptiblemente abierta que les confiere su capacidad de tener un “destino extraño” al sujeto, al contexto y a los supuestos fines⁹⁹⁶, es decir, al mundo dado. En la *Primeridad* se modificaría la propia contemplación y estaríamos en la pura relación, en una relación sin posesión, en la

⁹⁹⁴ Peirce, Charles S., *Obra Lógica, op. cit.*, p. 204.

⁹⁹⁵ El sonido musical no es un ruido y está muy cercano a la génesis matemática. Lévinas afirma que “es susceptible de enlaces y de síntesis que no tienen ya nada en común con el orden de los objetos” (*De la Existencia al Existente, op. cit.*, p. 71).

⁹⁹⁶ Obras de un extraño porvenir, como especifica A. Ponzio, “al del sujeto que los ha producido, al contexto al que están ligados, a los fines a los que están inmediatamente destinados” (*La Revolución Bajtiniana, op. cit.*, p. 228).

exterioridad total, fuera de sí, “en la cosa misma y no en una representación de la cosa”.⁹⁹⁷

En este nivel, la sensación se independiza como “cualidad originaria”⁹⁹⁸. La propia creación expone su separación, su originalidad o alteridad⁹⁹⁹ en un movimiento diagonal, oblicuo, como el de la esquina atenuada de la flor y el ave pintados por un emperador chino:

*El emperador Hui-Tsung pintó con exquisito cuidado en el detalle una codorniz y un narciso. Ni el ave ni la flor ocupan en la hoja del álbum el centro del espacio iluminado, sino un lugar de más ligera luz en la esquina derecha. Aunque pintados con la pericia de un experto en la contemplación de la naturaleza, ni el ave ni la flor pueden ser centro, sino tan sólo indicación del centro o guía del ojo que los mira para alcanzar la forma no visible en que el ave y la flor están inscritos...*¹⁰⁰⁰

El extravío en la sensación deja la flor y el ave oblicuos, sin horizonte, desnudos, sencillos y absolutos. El exotismo alcanza “el fondo inmediato de la cosa aislada”¹⁰⁰¹, lo en sí del objeto “cumple”, según Domínguez Rey, con el desinterés del arte: “Se anula el *interesse*, la

⁹⁹⁷ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, op. cit., p. 125.

⁹⁹⁸ La cualidad en cuanto originaria, está, como sostiene Domínguez Rey, “despojada de su forma o de la relación a un sujeto cognoscente, perceptivo” (*La llamada exótica*, op. cit., p. 66).

⁹⁹⁹ En el proceso de la creación ésta vuelve sobre su alteridad; aduce A. Ponzio que “es como si, en ciertos momentos de la producción artística, la obra fuera en busca de su origen, como si expusiera ese proceso de separación, como si reflexionara sobre su misma alteridad” (*La Revolución Bajtiniana*, op. cit., p. 230).

¹⁰⁰⁰ Valente, José Ángel, “Segunda variación en lo oblicuo”, *Anatomía de la palabra*, op. cit., p. 69.

¹⁰⁰¹ Domínguez Rey, Antonio, *La llamada exótica*, op. cit., pp. 66-67.

mediación del ser entre los objetos, orientada a su posesión o dominio. En el arte prescindimos de la película perceptiva, del reenvío de la cualidad o sensación al objeto”¹⁰⁰². En este aislamiento del sensible se da un desvelamiento procesual de la “constitución cósmica”¹⁰⁰³.

De este modo el arte cumple determinadas relaciones que preceden a lo cognoscitivo. La obra de arte queda suspendida, en silencio, escuchando.

En la *Primeridad* las cosas han perdido su perspectiva, aparecen en cuanto abdican; la existencia se llena de fisuras que agrietan el Universo; se impone la materialidad de lo innombrable, la cualidad desnuda, sobre la que nos ilumina Peirce:

Vemos que la idea de una cualidad es la idea de un fenómeno o de un fenómeno parcial considerado como una mónada, sin referencia a sus partes o componentes y sin referencia a ninguna otra cosa. No debemos considerar si existe o sólo es imaginario, porque la existencia depende de que su sujeto tenga un lugar en el sistema general del universo.¹⁰⁰⁴

Peirce se sitúa en el instante preciso de la existencia sin mundo para descubrir este “instante”, en el acontecer de su exotismo. Desde este punto de vista parece que todo el Universo está compuesto nada más que por cualidades sensibles: la dureza, el escarlata, lo espeso, el dolor; todas libres de cualquier significación. En este estrato, Peirce

¹⁰⁰² *Ibíd.*

¹⁰⁰³ *Vid. Ibíd.*

¹⁰⁰⁴ Peirce, Charles S., *Obra Lógica, op. cit.*, pp. 206-207.

excava en el instante – en su “relación excepcional con la existencia”¹⁰⁰⁵ de la cual es por excelencia su realización - para descubrir la lógica de éste, la desmesura que “se espacia en una dimensión todavía insospechada”¹⁰⁰⁶; sigue –como Valente- el acontecimiento secreto del que este instante es posibilidad¹⁰⁰⁷, generalidad, vaguedad, variedad. Estaríamos pues, en otra atmósfera, imaginando laberintos; posibilidades extremas de las significaciones humanas.

En la *Primeridad* quedamos absortos en los colores:

El amarillo, el verde, el encendido

Rojo sólo para morir

*Bajo el tendido velo del otoño.*¹⁰⁰⁸

En el exotismo puro el color o la palabra no son formas envolventes, simplemente uno u otra valen como la realidad misma.¹⁰⁰⁹

El color o la palabra en sí mismos son algo positivo y *sui generis* (la especificidad de cada sensación, reducida precisamente a una cualidad sin soporte ni extensión¹⁰¹⁰), puras posibilidades, según Peirce:

¹⁰⁰⁵ En el punto de partida para comprender la función del instante, el pensamiento de Peirce coincide con el de Lévinas, para el cual el instante es, “por excelencia realización de la existencia” (*De la Existencia al Existente*, *op. cit.*, p. 104).

¹⁰⁰⁶ Lévinas, Emmanuel, *De la Existencia al Existente*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁰⁷ La *Primeridad*, destaca Peirce, “es el modo de ser que consiste en que su sujeto es definitivamente lo que es, al margen de cualquier otra cosa. Eso sólo puede ser una posibilidad. Pues hasta tanto las cosas no actúen una sobre otra, carece de sentido afirmar que tienen un ser, a menos que sean tales que tal vez puedan entrar en relación con otras”. Peirce, Charles S., *Obra Lógica*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁰⁰⁸ Valente, José Ángel, “(De Días de octubre de 1996)”, *Fragmentos de un libro futuro*, *op. cit.*, p. 71.

¹⁰⁰⁹ Vid. El análisis de Domínguez Rey sobre el exotismo en el arte moderno, bajo la perspectiva de Lévinas (*La Llamada exótica*, *op. cit.*, p. 68).

El modo de ser *un color rojo*, antes aún de que cualquier cosa en el universo fuera roja, era no obstante una posibilidad cualitativa positiva. Y el color rojo, en sí mismo, incluso si se corporiza, es algo positivo y sui generis. A esto lo llamo *Primeridad*. Atribuimos en forma natural la *Primeridad* a los objetos exteriores, es decir, suponemos que tienen en sí mismos capacidades que pueden o no ya estar realizadas, que pueden o no realizarse alguna vez, aunque no podemos saber nada de tales posibilidades (salvo) en la medida en que se realicen”.¹⁰¹¹

Este no saber de la *Primeridad* se acentúa con la ambigüedad de la realidad (con su envés, con su fondo oculto) y la alteridad de las cosas que las desborda y desnuda. El *límite* de lo incommunicable de la obra de arte, estaría alojado en la *Primeridad*, tal lo expresa Rilke:

Sin duda, pues, tenemos que ejercitarnos y ponernos a prueba hasta el punto máximo, pero probablemente estamos obligados también a no expresar este punto máximo antes de haber entrado ya en la obra de arte. A no compartirlo ni comunicarlo, pues, como algo único que nadie más podría, ni debería, comprender, como una suerte de desvarío personal, debe meterse en la obra para hacerse válido en ella y mostrar la razón extrema, como un estigma congénito que sólo puede verse en la transparencia del hecho artístico.¹⁰¹²

El objeto incomprensible aparece súbitamente, se hace imagen en tanto incomprensible, es decir que, en la instantaneidad¹⁰¹³ inmanente del

¹⁰¹⁰ Esta especificidad indica una estructura que “no se reduce necesariamente al esquema de un objeto dotado de cualidades [...] la idea de una actividad espiritual que no acaba en un objeto”. Lévinas, Emmanuel, *Totalidad e Infinito*, op. cit., pp. 202-203.

¹⁰¹¹ Peirce, Charles S., *Obra Lógica*, op. cit., p. 160.

¹⁰¹² Rilke, Rainer M., *Cartas sobre Cézanne*, Paidós Estética, Barcelona, 1986, p. 14.

¹⁰¹³ Esta instantaneidad es propia de la soberanía del arte. Postula Christoph Menke, “Lo bello no es por tanto un fenómeno instantáneo porque no exista antes o se desvanezca después, sino porque no puede desligarse estructuralmente del momento de su aprehensión en un proceso de experiencia estética. La instantaneidad no es una determinación del tiempo vivido del receptor, sino de la

proceso de la experiencia de la *Primeridad* aparece como fundamento y abismo de la comprensibilidad.

En esta negatividad procesual, se da, además, una transfiguración del sensible que es una “liberación y duplicación del material”¹⁰¹⁴, es decir, que en la experiencia de la negatividad el material se transforma en imagen.

La negatividad procesual de la *Primeridad* se implica con el modo soberano (la llamada por Peirce “autoinclusividad”) de la experiencia que abarca el arte¹⁰¹⁵ y las matemáticas¹⁰¹⁶.

Con relación a la poesía esta soberanía permite dejar la palabra en suspenso, entre paréntesis y transformar su material, de modo que la imagen incorpora el lenguaje mismo en ella¹⁰¹⁷, olvidando su propia significación:

La luz no está en la luz, está en las cosas
Que arden de luz tenaz bajo la lluvia.

temporalidad inmanente del proceso de experiencia estética”. Menke, Christoph. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1997, p. 184.

¹⁰¹⁴ Es una transfiguración que, en palabras de C. Menke, “no sigue a una ley de aplicación y transformación, sino a una liberación y duplicación del material. Al atravesar la experiencia estética de la negatividad, el material estético se ve “arrastrado a la imagen” (*La soberanía del arte, op. cit.*, p. 184-185).

¹⁰¹⁵ Para entender la relación de implicación en la experiencia de algo de modo soberano en una negatividad procesual que posee una validez no sólo estética, sino también extraestética *Vid. Ibid.*, p. 211.

¹⁰¹⁶ Tal como se da en el enunciado predicado, que en términos de Lévinas, “es un metalenguaje necesario para la inteligibilidad de sus propios escombros en diseminación y de su nominalización total en las matemáticas, se mantiene en la frontera de una desintegración de lo Dicho pudiendo entenderse como una modalidad del acercamiento y del contacto” (*De otro modo que ser, o más allá de la esencia, op. cit.*, p. 99).

¹⁰¹⁷ Apuntamos la tesis de Adorno: “La imagen lingüística olvida su propia significación para incorporar el lenguaje mismo en la imagen”, citado en Menke, Christoph. *La soberanía del arte, op. cit.*, pp. 184-185.

*Nada tiene más fuego en sus entrañas
Que la melancolía ardiente de esta hora.*

*Nada tiene más fuego que la ausencia.*¹⁰¹⁸

La profundidad siempre nueva de la ausencia comprende también la prolongación nocturna del fuego.

En el fuego estamos en el afuera de toda palabra, donde la imagen encuentra su condición al desaparecer el mundo como “un límite para lo indefinido”¹⁰¹⁹. Esta palabra está siempre fuera de sí misma y en el espacio resonante la imagen supone pasividad, sombra, indeterminación, *Primeridad*.

En esta lógica de lo fluido, la vaguedad y lo elemental (el fuego, el aire, el agua...) constituyen el acceso a una realidad menos limitada y constreñida; lo que sentimos es la excedencia, un advenimiento de nuevas dimensiones, *puros desbordes*.

El afluir está en la indeterminación de la cualidad, “llama de la llama”, simplicidad que sorprende por ser tan compleja; este rasgo indicaría la variedad potencial de lo primero, sintetiza Peirce:

Lo primero debe ser indeterminado, y lo indeterminado, ante todo, es el material del cual está formado....La indeterminación es realmente un carácter de lo primero. Pero no la indeterminación de la homogeneidad. Lo primero está lleno de vida y variedad. Pero la

¹⁰¹⁸ Valente, José Ángel, “(De Días de octubre de 1996)”, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 71.

¹⁰¹⁹ Blanchot, Maurice, *El Espacio Literario*, op. cit., p. 243.

variedad es sólo potencial; no está definidamente allí...De qué manera puede provenir la variedad de la matriz de la homogeneidad; sólo por un principio de espontaneidad, precisamente esa variedad virtual que es lo primero.¹⁰²⁰

La no determinación como afluir sin tregua, el movimiento incesante que nos envuelve sería la sensibilidad, lo que nos contiene sin poder ser contenido: lo elemental.

El cielo, el mar, la tierra, el fuego, elementos ontológicos clásicos, conservan la indeterminación propia de la *Primeridad* (lo sensible es por sí mismo), no tienen formas que los contengan, simplemente, somos interiores a ellos.

La sensibilidad (la sensibilidad que no constituye el mundo porque no tiene por función constituir una representación, sino que constituye el estar dentro, “toca el revés”¹⁰²¹) nos sumerge en la relación con los elementos como puras cualidades sin sustancia, sin soporte¹⁰²². La cualidad se manifiesta en los elementos como no determinando nada. Los elementos vienen hacia nosotros “desde ninguna parte”¹⁰²³ (vienen

¹⁰²⁰ Peirce, Charles S., *Obra Lógica*, *op. cit.*, p. 176.

¹⁰²¹ Se viven las cualidades sensibles, destaca Lévinas, “el mundo llamado sensible no tiene por función constituir una representación, sino que constituye el estar- contenido de la existencia [...]. La sensibilidad toca el revés, sin preguntar por el derecho” (*Totalidad e Infinito*, *op. cit.* p. 154).

¹⁰²² *Infinivertidamente* las cualidades de los elementos nos absorben en el revés de la realidad. Nos apoyamos para ello en Lévinas: “El líquido manifiesta su liquidez, sus cualidades sin soporte, sus adjetivos sin sustantivos, en la inmersión del bañista. El elemento nos ofrece el revés de la realidad, sin origen en un ser [...]”. *Ibid.*, p. 151.

¹⁰²³ Anónimos e ilocalizables permanecen los elementos. Observa así Lévinas, “El aspecto que nos ofrece no determina un objeto, sigue siendo anónimo. Se trata del viento de la tierra [...] La indeterminación [...] precede a la distinción de finito e infinito...Tampoco el pensamiento capta el elemento como un objeto. Se mantiene, pura cualidad”. *Ibid.*

siempre sin que se pueda poseer su fuente¹⁰²⁴), no son; aparecen sin que aparezca nada y, permanecen enteramente anónimos.

El elemento está “en la frontera de una noche”, “acaba en la nada que separa”; es la profundidad de la ausencia; existe sin revelarse, sin ser, sin mundo, míticamente¹⁰²⁵; es la nostalgia de disolución como última significación de la forma¹⁰²⁶; aparición de nada; un solo aire diluido en la noche de la tierra:

*Había el aire solo,
sin árboles, tendido en la anegada
latitud de la tierra.*

.....¹⁰²⁷

Se llega radicalmente a elementos que no tienen forma ni función, que son abstractos y sólo se distinguen por el movimiento y el reposo. Lo abstracto y lo musical se conjugan porque precisamente una disolución de la forma pone en relación las longitudes y latitudes más diversas, las velocidades y las lentitudes más variadas y asegura un continuum al extender la variación mucho más allá de sus *límites* formales.

La *Primeridad* consistiría, abstracta y realmente, en las relaciones entre elementos no formados, en las composiciones de afectos intensivos correspondientes (“longitud” y “latitud”). Súbitamente, se reúne lo

¹⁰²⁴ Misterioso advenimiento, tal lo describe Lévinas: “Este hecho de provenir de ninguna parte, de ‘algo’ que no es... –y en consecuencia, de venir siempre, sin que yo pueda poseer la fuente – esboza el porvenir de la sensibilidad y del gozo”. *Ibid.*, p. 160.

¹⁰²⁵ Pura exterioridad, en el sentir de Lévinas, “Esto que escinde la cara del elemento que está vuelto hacia mí, no es un ‘algo’ susceptible de revelarse. Esta manera de existir sin revelarse, fuera del ser y del mundo, debe denominarse mítica. La prolongación nocturna del elemento es el reino de los dioses míticos”. *Ibid.*, p. 161.

¹⁰²⁶ *Vid.* Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, *op. cit.*, p. 239.

¹⁰²⁷ Valente, José Ángel, *Poemas*, *op. cit.*, p. 250.

heterogéneo como tal, provocando la aparición de conjuntos difusos, es decir, de las multiplicidades.

Según Peirce, la libertad de lo primero se manifiesta en “una ilimitada e incontrolada variedad y multiplicidad”¹⁰²⁸; es un fenómeno de borde como extrema dimensión.

La multiplicidad no la determinan la extensión de sus elementos ni la comprensión, sino “las líneas y las dimensiones”¹⁰²⁹ de su intensidad, como expresa Deleuze. Estos bordes sobrepasados son los diagramas que observamos en los poemas:

....

Manada ciega

de animales oscuros

volcados sobre el barro.

.....¹⁰³⁰

Una manada, una multiplicidad desencadenada por afectos. En el infinito desamparo el afecto pertenece a lo impersonal; es “la efectuación de una potencia de manada”, dice Deleuze, que “hace vacilar el yo”¹⁰³¹.

Este devenir-animal, siempre es una manada¹⁰³², una multiplicidad (diagramaticidad de las bestias), una dimensión oscura volcada sobre otra

¹⁰²⁸ La *ilimitabilidad* de la *Primeridad* estaría relacionada con el predominio de las ideas de “inmensa variedad y multiplicidad[...]”. Peirce, Charles S., *El Hombre, un Signo*, *op. cit.*, p. 128.

¹⁰²⁹ Una multiplicidad se define por el número de sus dimensiones, sostiene G. Deleuze, “no se divide, no pierde o gana ninguna dimensión sin cambiar de naturaleza. Y como las variaciones de sus dimensiones son inmanentes a ella, da lo mismo decir que cada multiplicidad ya está compuesta por términos heterogéneos en simbiosis, o que no cesa de transformarse en otras multiplicidades en hilera, según sus umbrales y sus puertas”. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil Mesetas*, *op. cit.*, p. 254.

¹⁰³⁰ Valente, José Ángel, *Poemas*, *op. cit.*, p. 242.

¹⁰³¹ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas*, *op. cit.*, p. 246.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 245.

dimensión oscura, el bloque de un devenir que no tiene término, puesto que “su término sólo existe a su vez incluido en otro devenir” ¹⁰³³. La libertad de este proceso prevista en la poesía de Valente nos hace comprender que el devenir es involutivo y la involución es creadora. La involución ¹⁰³⁴ forma un bloque que circula según su propia línea “entre” términos heterogéneos, con un movimiento que no se realiza por producciones filiativas, sino por comunicaciones transversales, entre dimensiones oblicuas.

Las multiplicidades en esta poesía no cesan de transformarse, según sus umbrales, los bordes de dimensiones extremas, radicalmente abstractas:

*Hay una quieta paz metálica en el aire bajo el tendido gris
que el lago inmóvil multiplica. Plata color ceniza el agua, el
ala, el vuelo, el aire, el tuyo, el de esta ausencia.*¹⁰³⁵

Estamos ante sensaciones puras, cuya función nos remite a la idea de una actividad espiritual que no acaba en un objeto, es decir que la especificidad de cada sensación se ha sumergido en una “cualidad sin

¹⁰³³ Esta inclusión de devenires acontece, en palabras de Deleuze, en “coexistencia de *duraciones* muy diferentes”. *Ibíd.*

¹⁰³⁴ Aclara Deleuze, “Bancos, bandas, rebaños, poblaciones no son formas sociales inferiores, son afectos y potencias, involuciones, que arrastran a todo animal a un devenir no menos potente que el del hombre con el animal”. *Ibíd.*, p. 247.

¹⁰³⁵ Valente, José Ángel, *Poemas*, *op. cit.*, p. 274.

soporte ni extensión”¹⁰³⁶ y se trata precisamente de “estructuras formales *a priori* del no-yo”¹⁰³⁷, que, por tanto, pertenecen a la *Primeridad*.

Naturalmente, en la categoría de *Primeridad* podríamos inscribir las experiencias centrales de la poética de Valente –y de las poéticas en general que se fundan en esa tensión extrema de la que él mismo hablara-.

Experiencias ligadas a lo genésico, al deseo o a la existencia anterior al mundo como: la “pasividad”, la “espera”, la “nocturnidad”, la “escucha”, la “impersonalidad”, la “musicalidad”, “la elementalidad”, “lo informe”, “lo desértico”, “lo inmóvil”, “lo milenario”, “la incandescencia”, “la noche sin fondo”, “el callar”, “la materialidad”, “*la huella*” (con todos sus rasgos: inmemorable, incontenible, ilocalizable, invisible, indecible, inefable, inconmensurable, infinita, irreductible); son todas ellas cualisignos, iconos de sí mismas (pero cuya semiosis evoluciona hacia lo indicial, el signo dicente y el símbolo). Todas ellas son isotopias del preaparecer, de la prelación del *decir*; cualidades potenciales de la *Primeridad* pertenecientes a lo “posible”.

La *Primeridad*, como lo demostrara Peirce, es la categoría de lo “posible”¹⁰³⁸: da una consistencia propia a éste, lo expresa sin

¹⁰³⁶ Lévinas, Emmanuel, *Totalidad e Infinito*, op. cit., p. 202.

¹⁰³⁷ De acuerdo con Lévinas, “En lugar de tomar las sensaciones por contenidos que deben satisfacer formas *a priori* de la sensibilidad, es necesario reconocerles una función trascendental *sui generis* (y para cada especificidad cualitativa a su manera); estructuras formales *a priori* del no-yo no son necesariamente estructuras de la objetividad”. *Ibid.*, pp. 202-203.

¹⁰³⁸ Peirce enfatiza la exterioridad pura de la *Primeridad*, diciendo que, “es el modo de ser que consiste en que su sujeto es definidamente lo que es, al margen de cualquier otra cosa. Eso sólo puede ser una posibilidad [...]Atribuimos en forma natural la *Primeridad* a los objetos exteriores, es decir, suponemos que tienen en sí mismos capacidades que pueden o no ya estar realizadas, que

actualizarlo, pero haciendo de él, al mismo tiempo, un modo, una modalidad que trata con afecciones puras, ilocalizables por carecer de relación con un espacio determinado, sin mundo, sin nadie, presentes bajo la sola forma de un “*hay*”¹⁰³⁹. El *hay* sin existentes, indeterminación de la *Primeridad* e *infiniversión* de la cualidad.

La actualización en el texto de la sensibilidad viene dada fundamentalmente por los adjetivos y adverbios, pero también por nominalizaciones que, como sustantivos, transducen lo sentido, sensibilizando, otorgándole consistencia. Son modo primario que se iconiza en categoría.

2. *INFINIVERSIÓN* E INDETERMINACIÓN DE LOS *LÍMITES*.

La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero,
al punto de la indeterminación infinita,
de la infinita libertad.
J.Á. Valente

El *desierto* y el *alba* son arquetipos de la *Primeridad*, de la indeterminación de los *límites*, del preaparecer, como lo señala Valente: “El despertar, el alba: modo y lugar de lo que preaparece, de lo que es pura y absoluta intensidad de la manifestación antes de entrar en el orden de las significaciones”¹⁰⁴⁰.

pueden o no realizarse alguna vez, aunque no podemos saber nada de tales posibilidades (salvo) en la medida en que se realicen”. Peirce, Charles S., *Obra Lógica Semiótica*, op. cit., p. 160.

¹⁰³⁹ Vid. Lévinas, Emmanuel, *De la Existencia*, op. cit., p. 78.

¹⁰⁴⁰ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro*, op. cit., p. 65.

La *Primeridad* en cuanto ámbito de lo sensible y de las cualidades resulta pura *infiniversión*, en decir, *límite* en que todo se *trastoca*, *invierte* y niega incesantemente. Indeterminación que vive “más allá del mundo”, *infinivertidamente* en *nada*, en *nadie*, hacia el *nunca*.

Contemplemos ahora este desfondamiento y despojamiento en un poema, para lo cual vamos a ver las perspectivas abstractas de sus ideogramas, advertir el sonido de lo trascendente, las simetrías simbólicas y formales, sus configuraciones, *isotopías*, estructuras, oscilaciones, transferencias, geometrías, topologías, bordes, fronteras, ritmos. Sus *límites* y la red de sus *relaciones*:

ESTE tiempo vacío, blanco, extenso,
su lenta progresión hacia la sombra.
No se oye la voz.

No canta.

Ni engendra una figura otra figura.
Ni vuela un pájaro.

Se esconde

en los oscuros pliegues de la noche.
No viene a mí la luz como solía.
No me despierta a más ventura el aire
para solo seguir su largo vuelo.
No hay antes ni después.

Andamos para nunca llegar,
oh nunca, adónde.

Me detengo.

.....¹⁰⁴¹

Encontramos en el poema dinámicas diagramáticas que se corresponden con sus campos semánticos:



El tiempo desértico, vacío, configura una *esponja infinitamente ahuecada: Ni engendra una figura otra figura.*

El diagrama de la esponja correspondiente a la isotopía del tiempo desértico es simétrico al sonido *inclusivo, reiterativo, hueco* y sombrío de la *o*: *ESTÉ tiempo vacío, blanco, extenso, / su lenta progresión hacia la sombra. / No se oye la voz. / No canta. // Se esconde / en los oscuros pliegues de la noche.*

La profundidad acústica y visual del poema surge del lamento del canto que *no puede encarnar: No se oye la voz. / No canta.*

O Se dibuja un círculo. La iteración de las negaciones (*no, no, ni, ni, no...*) trazan un *círculo* de inmovilidad, configurando así el propio *tiempo* del poema y la *modalidad* de la posibilidad de lo imposible que se correlaciona con la isotopía del *nunca: oh nunca, adónde. / Me*

¹⁰⁴¹ Valente, José Ángel, (Tiempo), *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 100.

detengo. Sin embargo en las fronteras de las obstrucciones se transfieren restos del canto, pues andamos hacia ese *nunca*.



Se dibuja, asimismo, una espiral: *No hay antes ni después*.

Corresponde a la isotopía de la *espera*. La figura de la *N* se arrastra ingrávida, reflejando con su movimiento otro nivel, con lo cual se pasa de lo esquemático a lo *espacial*; cruce que nos lleva a la correlación semántica con el verso: *para solo seguir su largo vuelo*.



Se figura, también, una desiteración, una extracción. Se

dibuja la isotopía del *silencio*: *No se oye la voz./ No canta*. Isotopía que se corresponde con la propia ejecución del poema que *extrae silencio del silencio*.



Se figuran a su vez paralelismos en los que resuena la

urdimbre entre las isotopías de la *sombra*, el *vacío* y lo *extenso*:

- De la *sombra*: *Se esconde/en los oscuros pliegues de la noche./No viene a mí la luz como solía*.

- Del *vacío*: *Ni engendra una figura otra figura./Ni vuela un pájaro*.

- De lo *extenso*: *Andamos para nunca llegar*.

/// Se perfilan diagonales entre las isotopías del *nunca* y lo

leve: No me despierta a más ventura el aire.

Diagonales, además, entre el *nunca* y el *vacío*: *Ni engendra una figura otra figura./Ni vuela un pájaro.*

♪ Se crea un Modelo con música *infinivertida*; luz del ritmo de

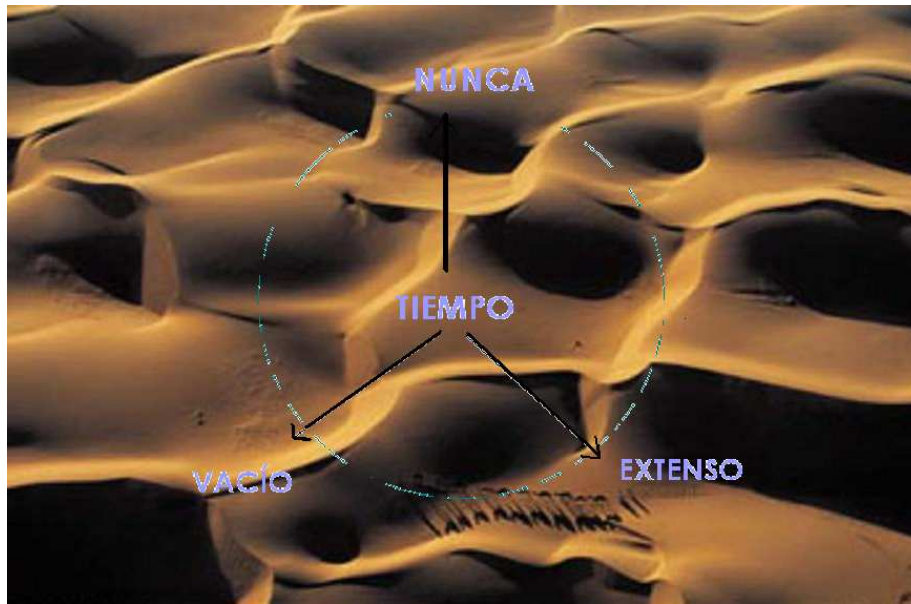
la *alteridad*, de la *trascendencia*: *No viene a mí la luz como solía. /No me despierta a más ventura el aire.*

Σ Se construye un diagrama. En un nivel más genérico las

diagonales entre las isotopías del *vacío*, el *nunca* (o lo inmóvil) y lo *extenso* se correlacionan para construir un diagrama que se llamaría *del tiempo desierto*:

No se oye la voz ↔ TIEMPO DESIERTO (*No hay antes ni*

después.) ↔ *No me despierta a más ventura el aire.*



Exterioridad del nunca. Profundo jamás.
EXPECTROVERSIÓN DEL TIEMPO.

§ Se construye un modelo *infinivertido*. Los límites del modelo (*nunca*, *vacío* y *extenso*) devienen fronteras en las que podemos determinar transferencias con lógicas intermedias y configurar la estructura descubierta en el primer capítulo de la Tesis, que algunas veces designamos como modelo *infinivertido*, pero que al ir viendo que se encarna en diferentes modelos, deducimos, por su amplia generalidad, que se trata de una estructura. De tal modo, en el *modelo del tiempo desértico* conjeturamos una estructura *infinivertida* en la que los campos semánticos del *vacío*, el *nunca* (o lo inmóvil) y lo *extenso* pueden verse como túneles elípticos entre el cero y el infinito, perforaciones *infinivertidas* que son expresadas por palabras horadadas. Este modelo de vaciamiento y descondicionamiento lo podemos representar por medio de un fractal llamado *Esponja de Menger*.

La *Espanja de Menger* tiene un antecedente, el triángulo de Sierpinski, que es una curva cuyos puntos son todos de *ramificación*, es decir, que las fronteras de los recintos arbitrariamente pequeños que los contienen poseen más de dos puntos en común con la curva. Para obtener esta curva se inscribe un triángulo equilátero dentro de otro triángulo equilátero y se elimina el interior del triángulo inscrito. Quedan tres triángulos equiláteros con sus tres lados en los que se va iterando el mismo proceso indefinidamente hasta quedar una especie de campo de polvo¹⁰⁴² cuya figura *límite* es el triángulo de Sierpinsky, un fractal en el plano y que en el espacio es llamado el tetraedro de Sierpinsky¹⁰⁴³.

Ahora bien, la figura *límite* de la esponja de Menger se obtiene por el *vaciado* de un cubo. Dicho cubo se divide en 27 cubos más pequeños, extrayendo el cubo central y los situados en el centro de cada cara del cubo original. El proceso se repite con cada uno de los cubos restantes y así sucesivamente. Queda un frágil ensamblaje de agujeros:

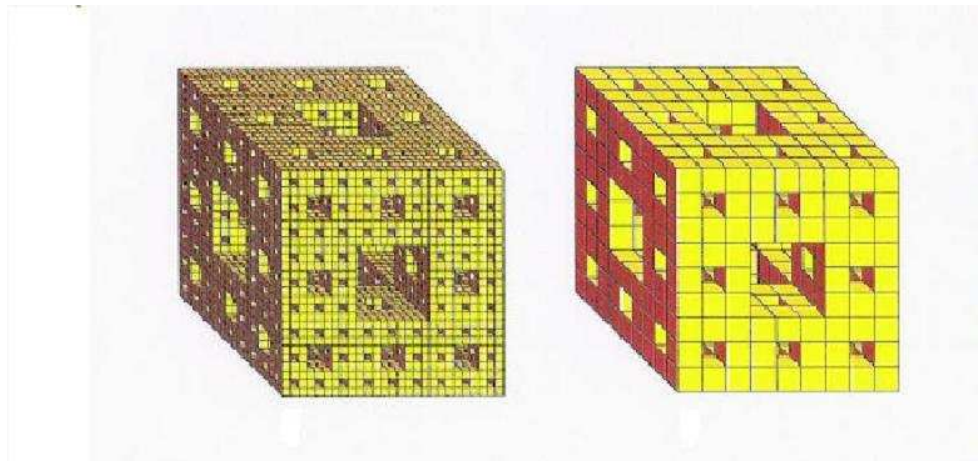
[...]cada agujero cuadrado está rodeado de ocho agujeros un tercio más pequeños; estos ocho agujeros están a su vez rodeados de ocho agujeros todavía un tercio más pequeños. Y así sucesivamente, indefinidamente¹⁰⁴⁴.

¹⁰⁴² Para la descripción de dicho proceso Vid. Hans Hahn, "Crisis de la intuición" en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas, op. cit.*, v.5., pp. 359-360.

¹⁰⁴³ Esta figura *límite* se construye de modo similar: Se parte de un tetraedro regular (estado inicial) y se trazan cuatro tetraedros regulares en cada vértice, luego se itera el procedimiento con esos cuatro tetraedros y así sucesivamente. Vid. <http://www.fpolar.org.ve/matematica3/fasciculo26.pdf>.

¹⁰⁴⁴ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Mil Mesetas, op. cit.*, p. 495.

Este fractal presenta una suerte de *homeomorfismo*¹⁰⁴⁵ con el poema citado. Ya que éste en su aproximación al *límite* del silencio presenta una estructura *infinivertida* que oscila entre el cero y el infinito. Dicho ritmo se configura por la perforación de las palabras que se van vaciando espacialmente. Y, si transitamos a la esponja de Menger, sucede que aquí, más allá del cuarto orden de desprendimientos, se hace evidente que al final el cubo está infinitamente ahuecado, su volumen total tiende a cero, mientras que la superficie total lateral de los vaciados crece hasta el infinito. Así:



El poema *se despoja de la forma* que, sin embargo lo manifiesta, *infinivertidamente*, se manifiesta deshaciendo la manifestación, causa estupor, viene desde detrás de la apariencia, desde detrás de la forma; equivale a una ranura en un socavón.

UN MODELO DEL PROCESO DE *INFINIVERSIÓN*
DE LOS *LÍMITES* DEL POEMA.

¹⁰⁴⁵ Suponemos un *homeomorfismo* ya que sus propiedades cualitativas (forma, posición, etc.) nos permiten pasar de uno a otro de forma continua. Podríamos decir, desde el punto de vista topológico, que representan el mismo objeto geométrico como sucede con una esfera, un cubo o la superficie de una naranja.

2.1. INDETERMINACIÓN Y APERTURA DE LOS LÍMITES.

MISTICISMO Y TAOÍSMO.

La palabra es la acción expresada en el aliento humano.
Es decir, los árboles, los metales reciben el aire y,
a veces, lo devuelven o no. Los hombres lo devuelven,
pero con una nueva animación.
J. Lezama Lima.

Las palabras de los poemas, como acabamos de ver, espacializan, horadan; tienen la singularidad de ser *inalcanzables*, son en sí *límites* abisales en los que, paradójicamente, se operan multitud de “*mediaciones*” de importancia “vital”; en las membranas de las palabras están los cruces del alma.

Estas palabras sólo se constituyen en “un territorio extremo”¹⁰⁴⁶. Como acontece con las palabras de los místicos, se transgreden los *límites* habituales para crear “los *límites* del cambio interior”. P. Valéry propone el estudio de esta *transformación*, creando una psicología del místico que comportaría una especie de geometría que sería una perífrasis del éxtasis y un “precioso” documento del espíritu; con un esfuerzo de análisis doble, se llegaría a seguir las “extraordinarias operaciones” de esta experiencia que crea una lengua que “parece llena de contradicciones”, desarrollada al margen de todas las visiones y sentimientos:

Del mismo modo que el geómetra, cuando prescinde de toda imagen posible y se sitúa en el dominio especial de lo puramente concebible, del verbalismo puro y de la escritura dejada a su potencia propia, da existencia a cantidades imaginarias y a espacios

¹⁰⁴⁶ Valente, José Angel, *La voz de José Angel Valente: poesía en la residencia*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2001, p. 17.

metageométricos, el místico, en el reino de lo imaginable, desplaza los *límites* aparentes, pone los *límites* del cambio interior¹⁰⁴⁷.

Supone P. Valéry que si se pudiera apreciar el resultado del trabajo imaginario, inventar las leyes de la representación y transformación y si, por otra parte, “se supiera descifrar ese vocabulario vago y especial, riguroso e indeterminado, entonces, quizá, la literatura mística sería el más precioso de los documentos sobre toda una región del espíritu”.¹⁰⁴⁸

Este carácter indeterminado de la *Primeridad* de la experiencia mística comporta un conocimiento negativo, que como en la experiencia poética, sobrevuela los *límites* epistemológicos. La sombra del *Decir*, rompe el lenguaje y abre el infinito potencial del lenguaje poético, tal como afirma Domínguez Rey:

Como la mística, la palabra poética abre en sí, además del orbe referencial de su significado, el infinito contorno que comienza donde su *límite* acaba, el conocimiento negativo - Nicolás de Cusa, Miguel de Molinos- que su afirmación establece. Cada decir es inspiración de lo no dicho, del fondo, de la nada o vacío que, ahora, entendemos como la absoluta *indeterminación* de todas las concreciones [...]La palabra que se niega en tanto se afirma o cuya afirmación se proyecta en un marco negativo.¹⁰⁴⁹

La poética de Valente se inscribe en la mística universalista “del silencio y de la escucha”¹⁰⁵⁰ que implican la *infiniversión* de los *límites*, el

¹⁰⁴⁷ Valéry, Paul, *Estudios Literarios*, op. cit., p. 312.

¹⁰⁴⁸ *Ibíd.*

¹⁰⁴⁹ Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, op. cit., p. 98.

¹⁰⁵⁰ Otro aspecto de la *infiniversión* de los *límites*, está en el no entender, en la equivocidad, en la “fascinación del enigma”, argumenta García Berrio, con la cita del *Cántico espiritual*: “ ‘nunca te quieras satisfacer en lo que entendieres...sino en lo que no entendieres’ [repite el autor] [y lo

“desalojo máximo del poeta para alcanzar el umbral de lo inefable”: la repentina aparición, la resonancia anhelada, la proximidad.

Proximidad, acercamiento, “uno para el otro”¹⁰⁵¹, significancia. La proximidad es *Primeridad*, exposición al otro, desinterés, dolor, sujeción del sujeto. Acoge el don de lo extremo, la pasividad¹⁰⁵², la no pertenencia, la no permanencia, la pérdida de sí, el anonimato. Reticencia de lo que no sabe hablar ni callar, el olvido como pensamiento¹⁰⁵³. Encontramos un orden isotópico de equivalencias suprasemánticas en función del sentido subyacente de mundo originario; *expectroversión* de los *límites* de las palabras.

Miguel de Molinos dice que la pasividad permite al alma regresar a su origen¹⁰⁵⁴, a la esencia divina, por lo cual conviene abandonarse en Dios para que El actúe: “El mejor modo de obrar para el alma es vivir sin obrar, es decir, sin hacer actos de suerte alguna”¹⁰⁵⁵.

contrasta] Valente multiplica [...] las fórmulas más atractivas y desalojadas de la poética del silencio, comunes a todos los místicos y a las filosofías modernas del arte más cercanas a la escucha del ser: Heidegger, Blanchot, Valesio, etc.”. García Berrio, Antonio, *Teoría de la Literatura (La Construcción del significado poético)*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 196.

¹⁰⁵¹ Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, op. cit., p. 48.

¹⁰⁵² Subjetividad inasumible, sostiene Lévinas, “La pasividad más pasiva, [...] incluso sujeción del sujeto dice relación con mi obsesión por la responsabilidad para con el oprimido otro que yo....La exposición al otro es desinterés, proximidad, obsesión por el prójimo; obsesión a su pesar, es decir, dolor “. *Ibid.*, p. 110.

¹⁰⁵³ Dispersión inmemorial, *infiniversión*. A este respecto anota Blanchot: “Pasivo....lo que no me recordaría el recuerdo – el olvido como pensamiento, esto es, lo que no puede olvidarse porque está siempre ya caído fuera de memoria” (*La escritura del desastre*, op. cit., p. 31).

¹⁰⁵⁴ Miguel de Molinos se refiere a la *unidad en Dios* con estos términos: “De esta forma el alma está vacía, su humanidad se humilla y regresa a aquel ser puro en el que estaba antes de ser creada, es decir, regresa a su principio, a su origen, y la esencia de Dios transformada, divinizada, y Dios entonces permanece en sí mismo, porque entonces ya no son dos cosas unidas, sino una sola cosa; y así vive y reina Dios en nosotros”. De Molinos Miguel, *Defensa de la contemplación*, Editora Nacional, Madrid, 1983, p. 302.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 301.

Es también la experiencia central del Taoísmo, el *Wu Wei*. *Wu* significa: nada, *Wei*: hacer; consiste en realizar los actos siempre según la naturaleza del Tao, sin intervención, naturalmente. Si se obra según la naturaleza es *Wei* (hacer) y, según el pensamiento, es *Wu* (nada)¹⁰⁵⁶.

La *Primeridad* es la categoría de la desnudez y la libertad, las cuales deberían desbordar los *límites* y repercutir en la *Terceridad*, y dentro de ella, en la función crítica. Desde la invención de este espacio, en que la crítica atesora los valores de la *Primeridad*, sería posible preguntarnos cómo inventar los andares del poema¹⁰⁵⁷, sentir su vibración inmemorial, escuchar su importancia, desplegar su belleza, hacer y deshacer sus laberintos, guardar fidelidad a sus amaneceres; continuar, seguir hasta sus “estadios infernales”.

A este propósito Valente nos ha puesto en alerta para no dejarnos arrastrar por el “ajetreo de las apreciaciones contagiadas”¹⁰⁵⁸ y nos ha mostrado (a lo largo de todos sus textos) cómo crear una crítica completamente libre para objetivarse a sí misma, estableciendo una distancia radical con respecto al propio contexto de análisis; un retraerse infinito, una *infiniversión* que contiene una forma de vida; un alejamiento (acercamiento al *Decir* original) de todo tiempo y lugar: proceso rítmico de retracción, tránsito en donde las *cualidades* se convierten en

¹⁰⁵⁶ Vid. <http://www.tradicionperenne.com/TAOISMO/wuwei.htm>

¹⁰⁵⁷ Estos andares están relacionados con la posibilidad de una verdadera relación con los maestros. Valente despeja el camino en el ensayo sobre “Machado y sus apócrifos”, donde se lee: “Con los maestros [...] hay que seguir andando bien que mal a lo largo del tiempo, entendiéndolos y desentendiéndolos...”. Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu, op. cit.*, p. 93.

¹⁰⁵⁸ Valente, José Ángel, *Las palabras de la tribu, op. cit.*, p. 93.

universalidades. Experiencia *límite* que está más allá de la historia, pues la urgencia “vital”¹⁰⁵⁹ de su inmediatez le impide “preguntarse por su propio tiempo”; a este respecto observa Domínguez Rey:

Vive la exigencia desde un presente radical, siempre ávido de sí mismo, que no le permite, a quien pregunta, verse en él como forma que lo contenga y domine. Cualquier visión lograda ya es futuro de un pasado irrecuperable. Su duración interna se esfuma y va agrietando las formas que dicen retenerlo.¹⁰⁶⁰

Vacío, retracción, alteridad, constituyen, en términos de Valente, la “experiencia de los *límites* y destrucción o apertura infinita de éstos”¹⁰⁶¹. Exilio y retorno. La salida de sí mismo y el retorno a un “fondo anunciado y nunca del todo presente”¹⁰⁶² (“vacío indecible”) son movimientos convergentes con la experiencia mística.

El contenido último en que la experiencia mística se hace posible es el vacío en cuanto, dice Valente, “negación de todo contenido que se oponga al estado de transparencia, de receptibilidad o de disponibilidad absolutas”.¹⁰⁶³

La experiencia mística como eje de “Simplicidad, unidad simple, transparencia o apertura máxima del espíritu: éxtasis”¹⁰⁶⁴, se aloja en el lenguaje, “forzándolo a decir”, adelanta Valente:

¹⁰⁵⁹ La pregunta poética ya encierra una forma de vida, asegura Domínguez Rey, “Se reclama por debajo o más acá”, en lo irrecuperable (*Limos del verbo*, *op. cit.*, p. 176).

¹⁰⁶⁰ Existe por parte del discurso y el análisis de la literatura “un retraso a destiempo de la cita creadora”. Por eso, anota Domínguez Rey, “los artistas se muestran indiferentes ante la explicación retardada”. *Ibíd.*

¹⁰⁶¹ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁶² Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, *op. cit.*, p. 185.

¹⁰⁶³ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁶⁴ *Ibíd.*, p. 98.

[...] lo indecible en cuanto tal. Tensión entre el silencio y la palabra que el decir del místico sustancialmente conlleva, porque su lenguaje es señal, ante todo, de lo que se manifiesta sin salir de la no manifestación.¹⁰⁶⁵

Entre el silencio y la palabra, el vacío “intersticial”¹⁰⁶⁶ es el *límite*, el lugar del despertar de la palabra poética: “vacío que es incallable e indecible a la vez”¹⁰⁶⁷. Negación de todo principio, “antepalabra”, “preaparición”, “pura y absoluta intensidad de la manifestación antes de entrar en el orden de las significaciones”.¹⁰⁶⁸

Huella del *Decir*, “punto de máxima tensión”, aún informe, de donde “le viene al significante ‘la sobrecarga de sentido’ y, con él, lo ‘indecible’ a todo dicho”.¹⁰⁶⁹ He aquí lo sobrado del signo, su sobresignificación, que trasciende los *límites* de la lingüística, a que nos referimos antes.

En la *infiniversión* del lenguaje poético, en la retracción rítmica (anterioridad-interioridad), en el “preaparecer” de las “palabras sustanciales”¹⁰⁷⁰ regresan incesantemente los movimientos extremos (salirse y adentrarse): silencio y palabra, inmovilidad y movimiento, inspiración y expiración.

¹⁰⁶⁵ *Ibíd.*, p. 86.

¹⁰⁶⁶ Ese vacío intersticial “no puede ser reducido ni a silencio ni a palabra y es reclamado por ambos”. *Ibíd.*, p. 85-86.

¹⁰⁶⁷ *Ibíd.*, p. 86.

¹⁰⁶⁸ *Ibíd.*, p. 65.

¹⁰⁶⁹ Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, *op. cit.*, p. 185.

¹⁰⁷⁰ Valente la llama “palabra interior”, que “en lo interior se forma y en lo interior de tal modo se sustancia, es asimismo la palabra-materia del poeta, es decir, del hombre cuya experiencia se produce en el extremo *límite* del lenguaje”. Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, *op. cit.*, p. 68.

El *Decir* poético implica la excedencia del lenguaje, en cuanto éste excede los *límites* del pensamiento, alude, deja “sobreen tender sin hacer entender nunca”¹⁰⁷¹, como sucede en la palabra mística, se da sin terminar de darse: “*En lo recóndito te das sin terminar de darte*”¹⁰⁷², como acontece en los *teoremas de limitación*.

El lenguaje queda en suspenso y entra en su disolución; su inminencia “apunta infinitamente hacia lo informe”; la plenitud de su forma sólo consiste en “significar lo informe y en desaparecer en ese acto de significación”¹⁰⁷³.

En el propio movimiento creador (el lenguaje es arrasado o disuelto), “opera la abolición infinita de las formas o su reinmersión en el ciclo infinito de la formación”¹⁰⁷⁴.

La indeterminación y apertura de los *límites*, podríamos decir, asimismo, que constituye el rasgo esencial del Taoísmo. En éste la indeterminación del *límite* de las palabras se amplía al máximo como comisura deslizante del espacio que deja pasar la inmanencia¹⁰⁷⁵:

Acompañar sol luna
tener espacio - duración

¹⁰⁷¹ Levinas, Emmanuel, *De otro modo que ser*, op.cit., p. 250

¹⁰⁷² Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 84.

¹⁰⁷³ Al respecto explica Valente, “Toda experiencia extrema del lenguaje tiende a la disolución de éste. Como tiende la forma a su disolución en toda experiencia extrema de la forma”. *Ibid.*, p. 239.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*

¹⁰⁷⁵ En este punto es pertinente mencionar que los escritos de Adorno sobre el carácter enigmático de la obra de arte hacen de la inmanencia el instar del sentido en la expresión entretejida: “La inmanencia es la instancia que acoge la emisión enigmática de la obra, y por ello no se autopreserva en interior alguno, no se guarda sino en el modo de un estado crítico que genera extrovertidamente la interpretación”. Cuesta Abad, José Manuel, *Poema y enigma*, Huerga y Fierro, Madrid, 1999, p. 137.

para/hacer este comisura - unir
dejar este deslizante – oscuro [....]¹⁰⁷⁶

El *límite* está en decir apenas, dejar pasar, en hacer desbordar las determinaciones para que todo coexista en la red musical de las palabras que impregna todo paisaje con el fondo del silencio. François Jullien describe este proceso en que se amplian las diferencias:

Palabra vaga, deslavazada, imprecisa, «relajada»,palabra en que el significado se abre y que sólo el paralelismo mantiene (como expresión de la polaridad que se produce en todo proceso): la primera manera de salvar la palabra es *indeterminándola*, consigue dejar pasar no diciendo nada especialmente, con precisión, sino ampliándose al máximo.¹⁰⁷⁷

Sin remitir a nada, la palabra, en el Taoísmo, remite a algo. La relación de referencia es oblicua, difusa. El *límite* de la referencia se vuelve evasivo, *disponible*, completamente abierto, propicio al *fondo* de inmanencia, al movimiento, a la vida, al silencio, como sucedía con el discurso *escéptico* que erradicaba la noción de ser y renunciaba al principio de contradicción. Entre otros medios, los escépticos hacen un uso sistemático de prefijos privativos que, “al impedir de antemano toda determinación posible, detienen la función predicativa del enunciado (“in-

¹⁰⁷⁶ Poema citado en Jullien, François, *Un sabio no tiene ideas o el otro de la filosofía*, Siruela, Madrid, 2001, p. 211.

¹⁰⁷⁷ *Expectroversión* de los límites, tal como lo plantea F. Jullien, “En esta disolución del sentido - por ampliación de las diferencias- pasa la indemarcabilidad de la «vía», lo cual conduce a concebir de otra manera la función de referencia de la palabra: sin abandonar por ello la relación de referencia, uno se ve abocado a no seguir ligado a ésta”. *Ibíd.*

diferente”, «in-estable», «in-determinado»)¹⁰⁷⁸. Así, escepticos y taoístas, nos liberan del discurso desapareciendo *infinivertidamente* con él, como lo apreciamos, igualmente, en la poesía de Valente:

*INTERMINABLE término al que llego,
donde nada termina,
donde el no ser empieza
interminablemente a ser
pura inminencia.*¹⁰⁷⁹

Observamos la flexibilidad semántica en la que recurriendo a términos que, sin ser equivalentes, no dejan de coincidir y, por tanto, de prolongarse, *INTERMINABLE término al que llego*, de modo que, actuando por deslizamiento progresivo, se desestabiliza el campo semántico. A través de esta *fluctuación* terminológica, la palabra queda indeterminada, niega sin negar y afirma sin afirmar. Nos movemos en el *horizonte* de la *Primeridad*, de la pura inminencia. *Horizonte* en el que, como sucede también en el Taoísmo, las palabras dicen la nada de lo que dicen.

La palabra en el Taoísmo o en el poema de Valente es *trans-ida*, no deja de renovarse en lo profundo; la continuidad de sus *límites* le permite ir hasta el fondo del proceso, espaciarse a través de todo, transformar los existentes; el desbordamiento de la palabra permite a la

¹⁰⁷⁸ *Ibíd.*, pp. 209-210.

¹⁰⁷⁹ Valente, José Ángel, “(Horizonte)”, *Fragmentos de un libro futuro*, *op. cit.*, p. 93.

realidad venir y su despliegue alcanza la duración. El *límite* de la palabra es una *variación, expectroversión*:

*Con dichos huecos y lejanos,
palabras infinitamente vastas,
expresiones sin punta ni borde,
se abandona a merced del momento sin caer en la
parcialidad
y se guarda de considerar las cosas desde un punto de
vista unilateral.*¹⁰⁸⁰



¹⁰⁸⁰ Jullien, François, *Un sabio no tiene ideas*, op. cit., p. 219.



GÉNESIS DE LA PALABRA “TRANS - IDA”.

Encontraba así en cada palabra un germen
brotado de la unión de lo estelar con lo entrañable,
y como en el final de los tiempos la pausa y
el henchimiento de cada uno de los instantes
de la respiración estarán ocupados
por una irremplazable palabra única.
J. Lezama Lima.

Hemos descubierto en el anterior apartado las *membranas* de las palabras como cruces del alma. Y en lo que llevamos visto de la Tesis observamos cómo las palabras de los poemas espacializan y horadan. Tienen la singularidad de ser *inalcanzables, trans-idas*.

Con lo que llevamos investigado en esta Tesis ya podemos reconocer que toda ella está hecha con una *sola* palabra: “*trans-ida*”. Este nombre refleja la propiedad *trans* del lenguaje que *transe* continuamente todas las palabras, las transforma intensamente y las hace sobrepasarse y sobrepasar el tiempo y acceder a una especie de resonancia *allende* las resonancias.

Todas las palabras que aparecen en la poesía de Valente fluctúan en una sola que llamaremos “*trans-ida*” porque atrae el *silencio*, la dimensión en que éste se muestra después o en un tránsito o *trans* de percepción, intelección, comprensión espontáneas que nos transen a otro plano antes imperceptible. Es el momento transicional, transitivo.

Trans-ida: palabra irreconocible que sólo vive en los *límites*, en la lejanía; que sólo respira en lo *trascendente*. *Trans-ida* nacida de una música inaudita por la que ella, como palabra, hace *infinivertir* los ritmos hacia la raíz *ácuea*.

La *génesis* de esta palabra la podemos considerar como un *mixto*, según la relevante definición matemática de A. Lautman:

[...] algunas génesis matemáticas [...] obedecen a esquemas más complejos en los cuales el paso de un género a otro necesita considerar mixtos intermedios entre el dominio y el ser buscado; el rol mediador de estos mixtos consiste en que su estructura imita aún a la del dominio sobre el cual se superponen, mientras que sus elementos son ya del género de los seres que nacerán sobre ese dominio.¹⁰⁸¹

La palabra "*trans-ida*" es una palabra tardía y temprana. Irreconocible, inmemorial e indecible. Una sola música, "*trans-ida*"; esa música que está detrás de todo, eso es lo que comprendemos de ella. Melodía de la translejanía, modulación de umbrales, subtonos *expectrovertidos*, intensidad. Rescaldos de lo trascendente.

Palabra "*trans-ida*", que siempre se escapa (tardía y temprana). *Trans-ida*: atravesada por lo otro. *Trans-ida*, paso de la ausencia, palabra que desaparece y sigue mirando hacia atrás. *Trans-ida*, que se incorpora más allá del tiempo. Palabra abisal.

Todo se sintetiza en una *sola* palabra, desbautizada: "*trans-ida*". Tránsito del destino móvil, ilusorio, al destino que *no conocemos*, lejanía, trascendencia. *Trans-ida* traduce cada una de las palabras de la poética de Valente; constituye un pequeño texto lírico sobre sí misma, como cada una de aquéllas lo hace. La palabra "*trans-ida*" subtiende y sobrevuela a

¹⁰⁸¹ Lautman, Albert citado en Zalamea, Fernando, "La filosofía de la matemática de Albert Lautman", en *Mathesis*, Vol. X, N°3, Universidad Nacional Autónoma de México, México, Agosto de 1994, p. 280.

todas las palabras poéticas como material magnético que al desatar los depósitos lacustres hace vadear la voz. De tal modo cada palabra transida tiene un historial musical y un tono hipotético.

La silenciosa palabra “*trans-ida*” opera en los *límites*, tiene los bordes calcinados y está fundida con el fondo.

En esta palabra hemos descubierto dos ritmos espirituales con manifestaciones acústicas y visuales. Los ritmos: *infinivertido* y *expectrovertido*.

Ritmos del *transir*. En el *infinivertir de la palabra trans-ida* escuchamos ecos y susurros remotos. *Infinivertir*, vibrar, oscilar. Fluir, fluctuar. Ritmo de raíz *ácuea*. El ritmo de la poesía de Valente es *acusmático* porque construye una audición desde aguas y tiempos ocultos. Ritmo acusmático de números burbujeantes, hirvientes, como las aguas subterráneas en las que nació el poeta.¹⁰⁸²

El ritmo de lo hipotético modula los tiempos ocultos: “Nace, nació, naciera o habría nacido”. El ritmo se espesa con la ausencia. Su clave acústica se proyecta hacia lo desconocido. En la verdad espiritual del ritmo recordamos más de lo que sabemos. El aspecto numérico del sonido *modula* las sensaciones y anuncia un *límite*, un regreso: la raíz *ácuea* que se vierte y canta germinal.

¹⁰⁸² Tal como lo dicen sus poemas: “Nace, nació, naciera o habría nacido en los términos del Gaellaecia regnum, en un lugar que acaso cabría llamar Aguas Calientes o Augasquentes, y suele llamarse Orense, aunque lo que ahora con tal designación se conozca poco o nada tenga en común con el posible lugar de su supuesto nacimiento...”. Valente, José Ángel, *El fulgor: antología poética (1953-2000)*, *op. cit.*, p. 227. La semántica del origen coordina y atrae semas en apariencia no relacionados. Hay un centro semántico implícito que genera correspondencias extrañas.

Se ritma al interior de la materia. Desde su evanescencia el sonido es impulsado, oscilado, rotado. Torbellino en la voz y en la creación. Lo que retrae y resuena. Sumerge y emerge. El ritmo *infinivertido* se vierte desde su raíz ácuea, cantando germinal, y el ritmo *expectrovertido* tensa los *límites* ondulantes. *Difracta* las palabras y las funde, sintetiza. Traza la figura del poema cuando la contemplamos como un cuadro, en su simultaneidad. Vemos las líneas de sombra, los umbrales, los hilos de ámbar, los laberintos de humo, todo, en la simultaneidad en la que circulan los contornos.

Los dos ritmos dibujan los diagramas *límites* de lo poético: el de la materia ilimitada y el de los umbrales de luz.

Los *límites infinivertidos* operan en las *distancias* moleculares y cósmicas del poema.

Los *límites expectrovertidos* operan en los cristales del poema, en sus espectros, sombras, residuos, subtonos, mixturas.

Estos *límites* se configuran en los ritmos del vientre de la palabra *trans-ida*, revelan la naturaleza de su raíz como soma sonoro de sombras. Con lo cual el cuerpo de la palabra “*trans-ida*” sería, en una representación imaginativa, y figurada, de tránsito matemático de imágenes:



Filamento que vibra en dimensiones extras, ocultas a la percepción.

CUERPO O CUERDA DE LA PALABRA *TRANS-IDA*.

La palabra *trans-ida* resultaría un filamento cuyo cuerpo sería una *cuerda*, en el sentido de la Teoría de cuerdas que afirma que todos los tipos de materia son en realidad expresiones de un objeto básico extendido llamado "cuerda" que vibra en dimensiones extras, las cuales se encuentran ocultas a la percepción. Éstas "cuerdas" tienen forma de lazo, y a diferencia de los puntos que sólo se mueven en un espacio tridimensional, ellas pueden oscilar de diferentes maneras¹⁰⁸³ en otras dimensiones.

Cuerda, palabra hueca y lejana, infinitamente vasta. *Trans-ida* actúa sobre lo que le rodea, sonido o luz, para extraer de ello vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones. *Trans-ida* transe y transparenta la pura luz del fondo.

¹⁰⁸³ Si oscila de cierta manera, entonces, macroscópicamente veríamos un electrón; pero si oscila de otra manera, entonces veríamos un fotón, o un quark, o cualquier otra partícula del modelo estándar.

Este soma sonoro de sombras se concentra por eliminación en un momento que cristaliza el universo: “*No hay ave que no tenga más luz que la mañana / ni hay ojos donde el tiempo aposente más llanto*”¹⁰⁸⁴.

El cuerpo de la palabra *trans-ida* sigue naturalmente sus dos ritmos (que arriba describimos), según sus *límites* musicales oscilen u ondulen; se extiendan, se concentren o vibren; por esto, la palabra *trans-ida*, resulta una *cuerda* que puede variar con varios cuerpos:

- Cuerpo *infinivertido*: como el de los animales en los torbellinos y como el cuerpo del caracol.
- Cuerpo *expectrovertido*: como el extendido cuerpo de los animales insolados. El lagarto que desdibuja el tiempo en los poemas de Valente:

*No quiero más que estar sobre tu cuerpo
como lagarto al sol los días de tristeza.*

....

*y tu mano me busca
por la piel de tu vientre
donde duermo extendido.*¹⁰⁸⁵

¹⁰⁸⁴ Valente, José Ángel, *Obra poética I*, op. cit., p. 316.

¹⁰⁸⁵ Valente, José Ángel, *El fulgor: antología poética (1953-2000)*, op. cit., p. 235.

O el lagarto, también, enamorado o eclipsado que aparece en un poema de René Char:

.....

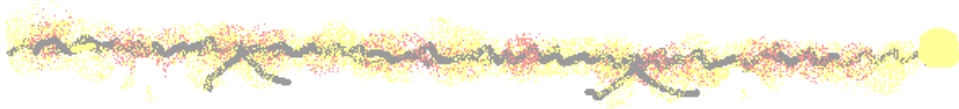
¿Quién mejor que un lagarto enamorado

puede decir los secretos de la tierra?

¡Oh ligero y gentil rey de los cielos!

¡Por qué no tendrás tu nido en mi piedra!¹⁰⁸⁶

Entonces el cuerpo de la palabra *trans-ida* como animal extendido sobre la duración, en-prendido más allá del tiempo y de los tiempos sería musicalmente así:



Las palabras poéticas viven en la frontera salvaje entre la *primeridad* y la *terceridad*, viven como animales ciegos, deslumbrados para siempre por la *exterioridad*.

LAGARTO ECLIPSADO O CUERPO MUSICAL

EXPECTROVERTIDO DE LA PALABRA *TRANS-IDA*.

¹⁰⁸⁶ Char, René, “Endecha del lagarto enamorado”, *Común presencia*, Madrid, Alianza, 1986, p. 203.

1. LA CORPORALIDAD DE LAS PALABRAS. SOMA

SONORO DE SOMBRAS.

El poeta [...] logra expresar una especie de *supra verba*
 que es en realidad la palabra en sus tres dimensiones
 de expresividad, ocultamiento y signo.
 Diría que hay una cuarta palabra que es única para la poesía.
 Una palabra que no nombro, pero que, basada en las
 progresiones de la imagen y la metáfora y en la resistencia
 de la imagen, asegura el cuerpo de la poesía...
 J. Lezama Lima.

Cuando la palabra *trans-ida* alcanza la corporalidad en el hueco del tú o en el campo de la objetividad trascendente del Él, actúa como interpretante en el contacto con la realidad. El interpretante aparece en el contacto íntimo de las palabras en el poema o en la chispa del alma con la realidad.

El ansia del otro es el limo en que adquieren corporalidad las palabras. En este apartado de la Tesis vamos a volvernos sobre el cuerpo exento de la palabra *trans-ida* como soma sonoro de sombras, ya que en éste se registra la experiencia de los *límites* de la escritura. El vibrato de la palabra *trans-ida* nos pone en contacto muy directo con aquello que no es nuestro ser. Activa en presencia iluminada el *continuum* entre la materia y el espíritu porque aunque su música está enraizada en la tinta, en nuestro cuerpo, en la piedra y en el aire, no se detiene ahí, se eleva hacia lo Otro.

Las palabras que aparecen en los poemas de Valente quizás se colocan dentro del contexto de la Palabra encarnada, como sucede con las palabras de los cuartetos de Eliot.

De todos modos la palabra *infinivertida*, ciega, mirando dentro de sí, revela la perspectiva de realidad de un ángel, conteniendo todo el tiempo y el espacio.

Abducimos que la consideración imaginaria de las alas, las membranas, “ojos”, “párpados”, respiraciones y latidos de las palabras nos pueden revelar parte de los ritmos de sus *límites*, de la *infiniversión* de sus tránsitos. Descubrirnos una parte del poder, el misterio, la ambigüedad y la trascendencia de las palabras.

La experiencia poética de lo extremo nos lleva a plantearnos tres problemas centrales: ¿Cuándo comienzan a respirar las palabras?; ¿cómo se silencian las palabras?; y ¿cómo nos atraviesa la nada, el nunca y el nadie?.

Para comenzar, la corporalidad de las palabras nos embiste. No dominamos las palabras sino que las palabras nos dominan por completo. No son las servidoras de nuestros pensamientos. Vivimos con ellas en una relación de la que recibimos las ideas, y ellas pueden hacer con nosotros cuanto quieran. Las obedecemos una por una porque desde su *infiniversión* nos asalta la idea novedosa y se forma retroactivamente la lengua que las ha creado.

Sólo en el interior de las palabras crecen los pensamientos¹⁰⁸⁷, Karl Kraus escribe:

¹⁰⁸⁷ Tal como lo expresa K. Kraus: “Esta gracia de estar preñado de pensamientos obliga a ponerse de rodillas y a esforzarse al máximo con tembloroso esmero. La lengua es una señora de las ideas,

¡Oh, deleite estremecedor de las vivencias del lenguaje! El peligro de la palabra es el placer del pensamiento. ¿Qué ha doblado aquella esquina? ¡No la he visto todavía y ya la amo! Me lanzo en pos de esta aventura.¹⁰⁸⁸

Este asedio corporal es el que describen los poemas de Valente:

*Se incorporan las palabras
como de más allá de un sueño,
de más allá del tiempo y del despertar.
Tardías palabras no nacidas todavía
asedian mis labios
al caer de la tarde.*

*Siega, las palabras,
de qué profunda simiente,
fermento
de qué lejano pan.¹⁰⁸⁹*

La palabra más antigua se hace extraña en la proximidad, renace y hace dudar de si está viva cuando comienza a respirar.

Palabras tardías y tempranas, *trans-idas*. En el poema se hacen irreconocibles, inmemoriales e indecibles porque su cuerpo queda desnudo y por esto desnudan y comienzan a aniquilar al lector.

ya quien consiga invertir la relación le será útil en casa, pero le negará el acceso a su vientre. Kraus, Karl, *Dichos y contradichos*, Editorial Minúscula, Barcelona, 2003, p. 133.

¹⁰⁸⁸ *Ibíd.*

¹⁰⁸⁹ Valente, José Ángel, "ASEDIO", *Cántigas de Alén*, op. cit., p. 62.

Desde la presente Tesis queremos plantear el problema de los *límites* de la corporeidad de la palabra poética que hemos definido como *trans-ida*, en cuanto multiplicidad intensiva y desbordante, compuesta por líneas de energía, fuerzas, densidades y dimensiones de trascendencia. Ojos que ya siempre están mirando hacia atrás, membranas que captan luces del “profundo jamás” y matrices que envuelven el silencio. Soma sonoro de sombras.

Vamos a pasar del germen continuo de las letras (como las arenas siderales en la aritmética del *Arenario* de Arquímedes y /o los átomos de Lucrecio que estudiaremos en próximos capítulos) al soma de las palabras, de lo saturado a lo libre. Libre como el *cuerpo arbóreo*.

1.2. “CONTORNOS” PROFUNDOS DE LA PALABRA POÉTICA.

En toda palabra siempre contemplamos
 el aliento del segundo nacimiento,
 el contorno de la sombra en el muro.
 J. Lezama Lima.

Cuando hablamos de la “corporalidad” de las palabras podemos conjeturar acerca de sus “contornos” profundos, sus pasadizos, ranuras, sedimentos, depósitos, etc., Estos rasgos funcionan en un nivel muy profundo y resultan menos fáciles de registrar que los de la semántica o de la fonética. Entre aquella energía tectónica de los contornos profundos de la palabra poética, *trans – ida*, sería posible oír la musicalidad universal de las modulaciones remotas del *GRUPO N* (nada, nunca, nadie). Escuchar en la luz áspera o quebrada de las palabras la *sol*

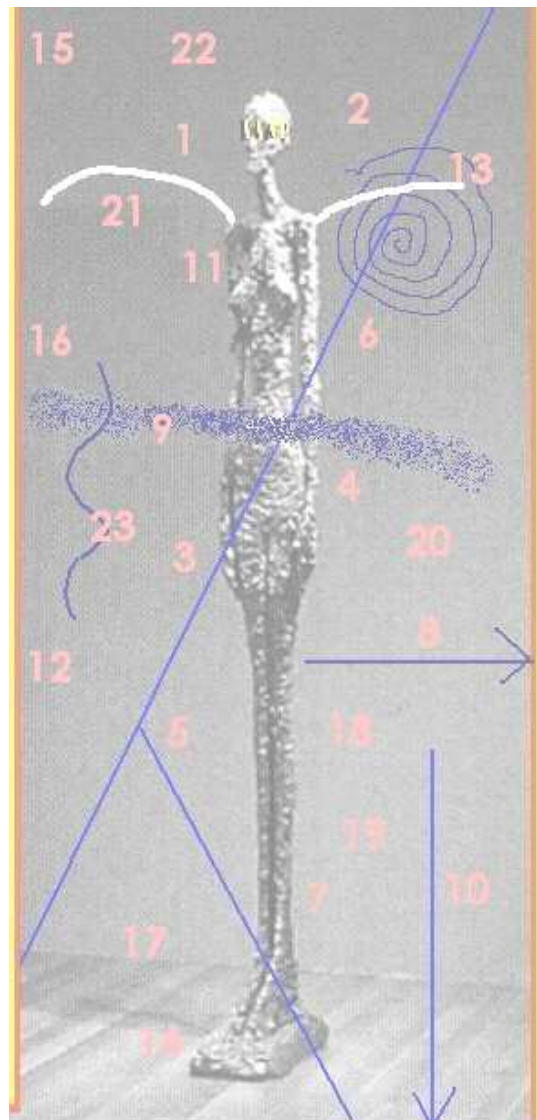
vasta fuga del HAZ de la trascendencia ^{AD} (Alteridad, Ausencia, Deseo Infinito, *Decir*). En síntesis, los contornos o *límites* de las palabras funcionan como *cauces* de resonancia remota.

Lucrecio decía que había que admitir que la voz se constituía como cuerpo y también el sonido¹⁰⁹⁰.

Los cuerpos descritos por Lucrecio siempre son porosos. Un cuerpo poroso es lo que hemos diagramado sobre una conocida escultura de Giacometti, por constituir una forma aproximada de la abstracta *estrechez* de las palabras poéticas y de su prolongable sombra. Posiblemente sentimos el cuerpo de las palabras de Valente y las esculturas de Giacometti como torres socavadas o sembradas de moluscos o como fósiles vivientes en los que vemos los intercambios entre lo abstracto y lo concreto: estrechez = vegetal, abstracción = arbórea, largo silencio = lenta sombra.

Por fin, el diagrama del soma sonoro de sombras que proponemos es el siguiente:

¹⁰⁹⁰ Escribe Lucrecio: “Queda, por tanto, fuera de duda que voces y palabras están hechas de unos principios corporales, para que puedan hacer daño; y tampoco se te escapa qué de cuerpo se lleva y qué porción le toma a uno de tendones y fuerzas una charla [...] es forzoso que la voz se constituya como cuerpo, ya que quien habla mucho pierde una parte de su cuerpo”. Lucrecio Caro, Tito, *La naturaleza*, Gredos, Madrid, 2003, p. 303.



Enumeración imaginaria y mapa de fuerzas de los “contornos” profundos de la palabra poética.

SOMA SONORO DE SOMBRAS.

El cuerpo de las palabras poéticas puede ser considerado como un modelo hidráulico de relaciones fluidas. Cuerpo *abierto* que acoge un intercambio de flujos: entran y salen a y de él. Cuerpo poroso que se resquebraja y se difunde. Cumple la ley de la disipación lucreciana: al

agrietarse, va hasta el final de su propia difusión, se expande, finalmente, despedazado, luminoso:

*Este mi cuerpo todo
quebrantado,
andado
por pedregal y monte
y llano seco,
ahora se levanta y corre
como niño incendiado
en la mañana, salta
los fuertes y fronteras, este
cuerpo mío de sombras
en la súbita luz¹⁰⁹¹*

El cuerpo poroso de las palabras poéticas está animado por componentes *limítrofes* de tránsitos y mediaciones que aparecen enumerados sobre la figura de arriba y que ahora pasamos a detallar:

1. RANURAS MÓVILES: REJILLAS DE DIFRACCIÓN U “OJOS”:

*La rama tiende / su delgado perfil / a las ventanas,
cuerpo, de tus ojos. / / Pájaros. Párpados. /Se posa /
apenas la pupila/ en la esbozada luz.//Adviene, advienes,*

¹⁰⁹¹ Valente, José Ángel, “XIV”, *El fulgor: antología poética (1953-2000)*, op. cit., p. 274.

*/ cuerpo, el día. / Podría el día detenerse en la desnuda
rama, ser sólo el despertar.*¹⁰⁹²

2. PIEL DEL PENSAMIENTO:

*El pensamiento melancólico/ se tiende, cuerpo, a tus
orillas, /bajo el temblor del párpado, el delgado /fluir de
las arterias, /la duración nocturna del latido,/la luminosa
latitud del vientre,/a tu costado, cuerpo, a tus
orillas,...*¹⁰⁹³

3. FOTODETECTORES:

*.... LA PEQUEÑA LUZ / de los colibríes / en las ramas
/ del amanecer.*¹⁰⁹⁴

4. RADARES DE LEJANÍAS:

*.....y vámonos, nos dice, aún y aún, / y vamos / hacia los
oros de la sombra antigua.*¹⁰⁹⁵

5. FUERZAS DE BIFURCACIÓN: INDECIDIBILIDAD: *Nos
quedábamos tenues / emitiendo señales desde otro planeta
sin que nadie supiera / si el valor de los signos /era igual o
distinto al suspiro o la lágrima*¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁹² *Ibíd.*, “XX”, p. 277.

¹⁰⁹³ *Ibíd.*, “XVIII”, p. 276.

¹⁰⁹⁴ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 212.

¹⁰⁹⁵ *Ibíd.*, “(Jardines)”, p. 219.

¹⁰⁹⁶ Valente, José Ángel, *Obra poética 1, op. cit.*, p. 426.

6. TRANSVERSALES DE TRASCENDENCIA: *...Ser sólo del olvido, dices. Cuerpo que se confunde con el aire. No tienes nombre, tenuemente borrado, al fin.*¹⁰⁹⁷
7. SONDAS DEL PORVENIR: *Cuerpo, lo oculto,/ el encubierto, fondo/...delgados hilos/ líquidos,/ medulas,/ estambres con que el cuerpo/ alrededor de sí sostiene/ el aire, bóveda,/ pájaro tenue, terminal, tejido / de luz corpórea al cabo/ el despertar.*¹⁰⁹⁸
8. VECTORES DE RETRACCIÓN: *Descender por el tacto a la raíz / de ti, memoria / húmeda de mi tránsito.*¹⁰⁹⁹
9. AGUJEROS DE BORRAMIENTO: *....la línea hiriente de oscura luz que invadía tus ojos y tú empezabas a marchar por ella, sin red y sin testigo, cuando se deslizó la sombra por tu sangre hacia tu adentro y allí te desnaciste.*¹¹⁰⁰
10. ENERGÍAS ABISALES: *con las manos abiertas, alzados hacia el cielo, copa, tronco, raíz, para que desde lo oscuro suba lo oscuro al verde, al rojo, y a su vez el fuego regrese de lo alto a la matriz, al centro imperdurables.*¹¹⁰¹
11. CUERDAS Y CONCAVIDADES CÓSMICAS: *...en el descenso / oscuro de las horas, /en el umbral o límite / del*

¹⁰⁹⁷ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 263.

¹⁰⁹⁸ Valente, José Ángel, "XV", *El fulgor: antología poética (1953-2000), op. cit.*, p. 275.

¹⁰⁹⁹ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 177.

¹¹⁰⁰ *Ibíd.*, p. 290.

¹¹⁰¹ Valente, José Ángel, *Obra poética 1, op. cit.*, p. 481.

*día, /los soles/ aún nos dejan girar, a punto de extinguirse, / en sus órbitas ciegas.*¹¹⁰²

12. BORDES ARDIENTES: ... *planos / de luz abierta contra / los recintos oscuros, / borde, / arrasada frontera, / alzados, ciegos, combatientes reinos.*¹¹⁰³
13. TORBELLINOS DE ESPÍRITUALIDAD: *LENITAS SIGUEN las lunas a las lunas, como cede a la luz la luz, los días a los días, el párpado tenaz al mismo sueño. Vivir es fácil. Arduo sobrevivir a lo vivido*¹¹⁰⁴.
14. REGISTROS GEOLÓGICOS: *Los saurios aún arrastran / en sus colas oscuras / la humedad meláncolica / de la tarde de ayer.*¹¹⁰⁵
15. UMBRALES DE SOMBRAS: *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.*¹¹⁰⁶
16. DISPOSITIVOS DE CAPTURA MOLECULAR DE OTRAS PALABRAS: ... *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.*¹¹⁰⁷

¹¹⁰² *Ibíd.*, “Sobre la armonía de los cuerpos celestes”, p. 501.

¹¹⁰³ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 216.

¹¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 296.

¹¹⁰⁵ *Ibíd.*, “Escrito en un abanico”, p. 123.

¹¹⁰⁶ Valente, José Ángel, *Obra poética 1, op. cit.*, p. 505.

¹¹⁰⁷ *Ibíd.*, p. 505.

17. FUERZAS DE GERMINACIÓN: *El árbol pertenecía por la copa a lo sutil, al aire y a los pájaros. Por el tronco, a la germinación y a todo lo que une lo celeste con los dioses del fondo. Por la raíz oscura, a las secretas aguas.*¹¹⁰⁸
18. POTENCIALIDADES DE TRANSMUTACIÓN Y TRANSFORMACIÓN: *...Nadie habitaba ya el lugar incierto. Oxidos. Nadie. Los luminosos cuarzos amarillos incendiaba en su rápido descenso el sol. Después, la sombra como una antorcha helada en todos los caminos que llevan al vacío. La soledad hambrienta devora las figuras. Sube el silencio contra el cielo, enorme, como un grande alarido.*¹¹⁰⁹
19. DENSIDADES RESIDUALES, RUINAS: *.... Ya nada queda aquí. Escenario desierto de irreconocibles cadáveres barridos por el helado soplo de la tarde que arrastra ahora los últimos rastros. En el horizonte, enormes paños de rojizas nubes siguen con el descenso de la luz el naufragio ideal de la memoria.*¹¹¹⁰
20. CAUCES DE RESONANCIA. MUSICALIDAD Y TONOS DEL DECIR: *...Delgado, / tenue, / agudo, / el timbre hila*

¹¹⁰⁸ *Ibíd.*, p. 481.

¹¹⁰⁹ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 216.

¹¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 260.

*/ la melodía al corazón del aire. / Entra en la sombra, / busca a tientas / lo inferior disparado hacia lo alto...*¹¹¹¹

21. ALAS: *...que vuela dentro / de ti, mientras te vas haciendo / de sola transparencia, / de sola luz, / de tu sola materia, cuerpo....*¹¹¹²
22. ONDAS. PERSISTENCIA DEL VIBRATO: *...Atraviesa el viento los muros y las cámaras vacías entre dos aberturas; silba en las paredes como sierpe que se fuera enroscando en los huesos roídos de una bestia enorme y desecad a por la voracidad aérea de los pájaros o por la dura penetración del sol...*¹¹¹³
23. ELIPSIS DE SILENCIOS: *DEDOS sobre el tambor, la piel tendida, el aire que se llena de un susurro de huellas dactilares, de comienzos de oír, de oídos o silencios súbitos, plenitud del sonido, el silencio es la pura plenitud del sonido. Acelerada percusión. Los dedos. La llamada del dios. Los dedos solos sobre el puro temblor.*¹¹¹⁴

Los límites del cuerpo de la palabra poética son contornos *circulantes*, medios; con cierto parecido a las líneas de P. Klee que devienen abstractas, mutantes y creadoras.

¹¹¹¹ Valente, José Ángel, *Obra poética 1, op. cit.*, p. 492.

¹¹¹² Valente, José Ángel, "XXXV", *Obra poética 2, op. cit.*, p. 183.

¹¹¹³ *Ibid.*, p. 260.

¹¹¹⁴ *Ibid.*, p. 262.

Los halos de fuego del cuerpo de las palabras *expectrovertidas* responden al ritmo de sus *límites* que activan su vida, y desertizan, vacían y silencian el poema.

Los componentes limítrofes de la palabra *trans-ida*, simples, puros, naturales y musicales, responden a lo que ya habíamos llamado en otro capítulo, la piel del pensamiento, por hacer referencia al aspecto sensible de la palabra que alumbra y curva a aquél.

BWV 511

Gieb dich zu frie - den und sei stil - le in dem Got - te
In ihm ruht al - ler Freu - den Ful - le, ohn' ihn muhst du

II. LA SEGUNDIDAD. EL SOBRE-VIVIR Y LA ERRANCIA. VERSIÓN POÉTICA DEL TEOREMA DE *INCOMPLETITUD*.

No es verdad, lo sé,
 que viviéramos, sólo
 pasó ciego un aliento entre
 el allí, el no allá y el a veces,
 como un cometa silbó un ojo
 hacia aquello extinguido, en las gargantas,
 allí, donde se entremoría el fulgor...
 Celan.

Los ejercicios extremos que se viven dentro de la obra de Valente son experiencias que poseen una singularidad y por tanto pertenecen a la categoría de *Segundidad*.

La categoría peirceana de la *Segundidad* tiene su gravedad en torno a la *existencia* y por tanto en la problemática de los *límites* alude al *tras-pasar*, el *trans-irse* o al *exi-lio*, que son experiencias limítrofes que en la poética de Valente comunican horizontes en los bordes del *sobre - vivir*.



Exilio en el que los desiertos multiplican los *horizontes*. *Exotopía* de la palabra literaria que trasciende “los *límites* de la lingüística de la identidad”, al reconducir, en términos de A. Ponzio, “la expresión a la dimensión ética de la alteridad que privilegia al otro”.¹¹¹⁵

EL *TRANSIRSE* EN LOS BORDES DEL SOBREVIVIR.

La alteridad, el *trans-irse*, conducen al poeta a las proximidades del desierto; al *ex-ilio*, lugar incierto, que hace del poeta el errante, “lugar de

¹¹¹⁵ Ponzio, Augusto, *La Revolución Bajtiniana. El Pensamiento de Bajtín y la Ideología Contemporánea*, op. cit., p. 223.

la indecisión más peligrosa, de la confusión de donde nada surge....afuera eterno”, como lo llama Blanchot:

El poema es el exilio, y el poeta que le pertenece, pertenece a la insatisfacción del exilio, está siempre fuera de sí mismo, fuera de su lugar natal, pertenece al extranjero, a lo que es el afuera sin intimidad y sin *límite*...el espacio infinito del ritmo¹¹¹⁶.

En esta intensidad e imposibilidad, consiste la experiencia poética, experiencia de lo impensable, de la repetición, de la muerte, de la alteridad, de la retracción, de la desaparición, del errar sin poder detenerse nunca, compareciendo ante el infinito.

Expuestos, extraviados en tentativas más largas que el aliento; “ningún comienzo en el andar”, escribe M. Blanchot, “regresar sin haber salido nunca”¹¹¹⁷.

Existencia laberíntica y desértica que se extravía en el eterno comenzar de lo que no podrá ser dicho. Versión poética del *teorema de Incompletitud* (como lo veremos en los próximos capítulos de esta Tesis), que Eliot describe en “Cuatro cuartetos”:

(...)y cada intento
es enteramente un nuevo empezar y un diferente género de
fracaso
porque uno sólo ha aprendido a disponer de lo mejor de las
palabras
para lo que uno no tiene ya que decir, o según el modo

¹¹¹⁶ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, op. cit., p. 226.

¹¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 110.

*en que uno está ya dispuesto a decirlo. Así, cada aventura es un nuevo comienzo, una incursión en lo inarticulado con andrajoso equipo siempre deteriorándose en el caos general de la imprecisión de sentido (...)*¹¹¹⁸

La palabra errante es una palabra profética que repite una “palabra” que la ha precedido¹¹¹⁹ (*Decir al cual responde*), que señala, nos dice Blanchot, “un retorno a la exigencia original de un movimiento opuesto a toda permanencia, a toda fijación, a un arraigo que sería reposo”.¹¹²⁰

Supremo ejercicio de retracción, reconocimiento, disponibilidad: reiterado exilio, desnudez, desértica espera, “absoluto territorio del ser errante”¹¹²¹, escribe Valente, donde las palabras “se pronuncian a sí mismas”.¹¹²²

Este lenguaje insuficiente, frágil, expuesto, radica en una acción peligrosa, a la intemperie, que paradójicamente, en términos de Foucault, arrastra “una extremidad no siempre soportable”.¹¹²³

Un espacio puesto al descubierto, “región informe, muda, insignificante”¹¹²⁴- donde el lenguaje puede liberarse-, “el margen en que

¹¹¹⁸Eliot, T. S. “East Coker, V”, *Poesías reunidas, 1909-1962*, Alianza, Madrid, 1995, pp. 202-203.

¹¹¹⁹ Vid. Blanchot, Maurice, *El Libro que vendrá*, Monte Avila Editores, Venezuela, 1992, p. 95.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 91.

¹¹²¹ A este respecto comenta Valente, “Exilio, pues, como multiplicado ejercicio del espíritu, reactuación del éxodo, entrada en el absoluto territorio del ser errante, aproximación radical a un estado de desnudez o transparencia, en el que las palabras, dice Moisés Cordovero, ‘se pronuncian a sí mismas’” (*Variaciones sobre el pájaro y la red. Precedido de La Piedra y el Centro, op. cit.* pp. 255-256).

¹¹²² *Ibid.*

¹¹²³ Según Foucault, se trata de un verdadero nuevo modo de ser de la literatura, revelado en obras como la de Artaud. Precisamente en “su fragilidad e insuficiencia” lo podemos asociar con lo que Valente llama la cortedad del decir. Foucault, Michel, *De Lenguaje y Literatura*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 18.

nada cubre nada”¹¹²⁵ (“lo sin-domicilio, el no-mundo”), dicho modo de ser de la literatura, según Foucault, se ha manifestado como experiencia:

Experiencia de la muerte (y en el elemento de la muerte), del pensamiento impensable (y en su presencia inaccesible), de la repetición (de la inocencia original, siempre en el término más cercano del lenguaje y siempre más alejado); como experiencia de la finitud (tomada en la apertura y constitución de esta finitud).¹¹²⁶

El lugar del poema está cercado por la muerte, lugar irreconocible, vacuidad. Allí:



Existencia desértica y laberíntica compareciendo ante el infinito. Lugar del extravío, del exilio, del pensamiento impensable.

MAPA MORTAL DEL INTENTO DE COLOCAR
UN PAPEL EN EL UNIVERSO.

¹¹²⁴ *Ibíd.*

¹¹²⁵ Levinas, Emmanuel, *De Otro Modo Que Ser, O Más Allá de la Esencia*, op. cit., p. 260.

¹¹²⁶ Foucault, Michel, *De Lenguaje y Literatura*, op. cit., p. 18.

Las relaciones y operaciones lógicas en los bordes, *límites* o **cruz**¹¹²⁷ del *sobre-vivir* revelan una lógica modal sintética que retoma lo imposible en lo existente.

Las reflexiones de los lógicos acerca de la *incompletitud* nos recuerdan lo dicho por Eugenio Trias acerca de la propia naturaleza del *límite* que deja como referencia inevitable “el misterio de su propio más allá”¹¹²⁸: “El *límite* documenta siempre «algo que falta». Pero el *límite*, por su propia naturaleza, tiene por referencia algo (= x) que le trasciende”.¹¹²⁹

En relación con la *Segundidad*, el *límite* constituye la existencia, la cual es *exilio* y *éxodo*:

La existencia, al ser interrogada en relación a su esencia, se revela remitida al *límite*: eso que en ella misma comparece, como dato inaugural del comienzo, y que puede dar «razón interna» del puro hecho de existir.¹¹³⁰

Este *límite*, revela su naturaleza jánica que escinde y separa “eso mismo que a la vez conjuga y articula”¹¹³¹. *Límite* del exilio de la existencia que observamos en la poesía de Valente:

[...] palpo el ciego perfil que no consigo nombrar, creo que he visto seres que amo aún y que ya nunca volveré a ver o no me reconocerán ellos a mí, pues quién podría ahora reconocer a quién, cuando tú ya no estás y el último verano arrastró hacia

¹¹²⁷ Vid. el capítulo de esta tesis dedicado a la figura del *límite* y que hemos titulado “EL CÁLCULO, LA INTEGRACIÓN Y LOS ARQUETIPOS DEL ÁRBOL Y LA CRUZ”.

¹¹²⁸ Trias, Eugenio, *La razón fronteriza*, op. cit., p. 397.

¹¹²⁹ *Ibid.*, p. 398.

¹¹³⁰ *Ibid.*, pp. 399-400.

¹¹³¹ *Ibid.*

*lo lejos tus imágenes, muy lejos, y con ellas la sola referencia cierta a lo visible.*¹¹³²

La *existencia limítrofe* está marcada por el doble poder entrelazado de conjunción y disyunción, que llama Trías potencia conjuntiva y potencia disyuntiva¹¹³³. Estas potencias se descubren alojadas en nuestro pensar-decir, *expectrovertidamente*, en la cópula y la disyunción, “en la inteligibilidad potencial, patente en trazos y usos verbales, de las cuales puede brotar un proyecto filosófico de razón fronteriza”¹¹³⁴. Sobre la frontera o el *límite* las partículas disyuntiva y copulativa “aguantan y sostienen la lucha entre esas potencias vivientes ya en el puro hecho de existir”.¹¹³⁵ Conducen la experiencia de *sobrevivir: la línea hiriente de oscura luz que invadía tus ojos y tú empezabas a marchar por ella, sin red y sin testigo.*¹¹³⁶

Límite, espacio próximo e inaccesible del lenguaje poético que se mueve siempre en los precipicios de la existencia, dentro de un rumor imperioso. La *Segundidad* alude a la fragmentariedad, al residuo, a la ruina; isotopías claves de la poética de Valente.

¹¹³² Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 293.

¹¹³³ La potencia conjuntiva y la potencia disyuntiva constituyen las dos potencias internas a la esencia del ser del *límite*, explica E. Trías, “Este es un *límite* limitante que escinde y separa los ámbitos que él mismo, en su condición de gozne o de bisagra, conjuga y consolida. La potencia disyuntiva mantiene separado lo separado; la potencia conjuntiva es responsable de su unificación siempre precaria, o de la conjugación de esos ámbitos diferenciados”. Trías, Eugenio, *La razón fronteriza, op. cit.*, p. 400

¹¹³⁴ *Ibíd.*

¹¹³⁵ *Ibíd.*

¹¹³⁶ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 290.

La *Segundidad* corresponde al modo de ser de aquello que es tal como es con respecto a una segunda cosa, pero con exclusión de otra tercera¹¹³⁷.

En la poesía de Valente encontramos que predomina la relación diádica: (sombra/luz) - umbral:

*SUBE en nosotros
el nivel de la sombra.*

*Muy despacio
sube la noche.*

*Abajo brilla
Radiante un sol oscuro.*

Llama.

.....¹¹³⁸

La (sombra/luz) invade el poema y se *infiniverte* en un bucle extraño:

SUBE ... *el nivel de la sombra*: diada umbral-sombra

Muy despacio/*sube* *la noche*: diada umbral-sombra

Abajo brilla/*Radiante un sol oscuro*: diada umbral-(sombra/luz).

¹¹³⁷ Peirce, Charles S., *Obra Lógica Semiótica*, op. cit., p. 110.

¹¹³⁸ Valente, José Ángel, *Fragments de un libro futuro*, op. cit., p. 55.

La díada (sombra/luz) - umbral implica una simétrica en la díada inundación-incendio. Las sombras *invaden, inundan y fulguran*.

Examinemos su lógica de relaciones:

SEMAS DE LAS DÍADAS	DÍADAS	
	(SOMBRA/LUZ)	UMBRAL
SUBIR	+	+
BAJAR	+	+
NIVEL	+	+
DESPACIO	+	+
NOCHE	+	+
BRILLA	+	+
SOL OSCURO	+	+
LLAMA	+	+
INUNDACIÓN	+	+
INCENDIO	+	+

El conjunto de los semas que pertenecen al *límite* mixto (sombra/luz) es el mismo conjunto que pertenece al *límite umbral*. Y por tanto al hacer las intersecciones de los semas de la díada (sombra/ luz) - umbral tenemos el mismo campo conceptual: la *inmersión*.

Otra variante textual interesante de la díada (sombra/luz) – umbral es la díada muerte - umbral que podemos observar, desde otro nivel estructural, en la propia sintaxis del verso, cuando el orden de los *umbrales* de las palabras se *traspone*, fracturando el sentido – la luz de la

voz- y figurando un ideograma de la muerte: “*resucitar a qué otra misma muerte*”.¹¹³⁹

Otra variante de la díada (sombra/luz) – umbral es la díada *tiempo remoto* – *sin lugar*, correlativa al *límite* tenue de un tiempo pretérito (sombra) y a un no-lugar (umbral, desierto, bosque, noche, etc.).

La díada sombra-umbral puede implicar otras más, como la díada simétrica *nadie* - *desierto*. Por todo el conjunto de díadas que puede contener o generar deducimos que, en un nivel mayor de abstracción, la díada (sombra/luz) – umbral, está relacionada con los arquetipos de *nadie*, *nunca* y *nada*. Y como combinatoria, esta díada está relacionada con isotopías de *deslindes*, isotopías mixtas, como “anegado bosque” o “mares calcinados”:

Oscuros,
en la desierta noche por la sombra,
habíamos llegado hasta el umbral.

Oh virgen, dime dónde
está en el corazón del anegado bosque
el muérdago.

Volaron las palomas
a la rama dorada.

¹¹³⁹ Valente, José Ángel, “The tempest”, *El fulgor: antología poética (1953-2000)*, op. cit., p. 187.

*Habíamos llegado hasta el umbral
(de mares calcinados, del infinito ciclo
de la destrucción).*

.....

Aquí está el límite

Ya nunca,

oscuros por la sombra bajo la noche sola,

podríamos volver¹¹⁴⁰

Leemos los tránsitos del *límite* en los *índices* de las preposiciones:

en, por, hasta, en, del, a la, hasta, de, del, de la, ante, del, por.

Vamos a analizar los campos semánticos y los conceptuales implicados:

SEMAS DÍADAS	DÍADAS	
	(SOMBRA/LUZ)	UMBRAL
OSCUROS	+	+
FANTASMAS	+	+
ANONIMIA	+	+
DESIERTA	+	+
NOCHE	+	+
LLEGAR	+	+
¿DÓNDE ?	+	+
RETRACCIÓN	+	+
ANEGADO BOSQUE	+	+
MARES CALCINADOS	+	+
DESTRUCCIÓN	+	+

¹¹⁴⁰ Valente, José Ángel, “Eneas, hijo de Anquises consulta a las sombras”, *Obra poética 1, op. cit.*, p. 489.

El conjunto de todos los semas corresponde al concepto de *anonimia*.

El campo semántico de lo anónimo, de la fantasmagoría pertenece a la *universalidad* de la sombra.

Descubrimos la *sombra* del *límite* en las constelaciones semánticas que *conjugan* las isotopías de lo fantasmal, lo umbratil y retractil.

Sombra – lamento anónimo- umbral- retracción: Oscuros, en la desierta noche por la sombra, anegado bosque, Volaron las palomas, Habíamos llegado hasta el umbral, (de mares calcinados, del infinito ciclo de la destrucción), Aquí está el límite, Ya nunca, oscuros por la sombra bajo la noche sola, podríamos volver.

Encontramos *tres índices* de la *Segundidad* que *señalan* hacia la alteridad y la ausencia; tres índices que se deslizan desde la *Primeridad* e indican el *límite* de lo indecible: la *huella*, la retracción y el lamento anónimo.

1. LA VOCAL INTERRUMPIDA DEL ANIMAL. SUBFONDOS DE LA PALABRA: LA RESPIRACIÓN, LA ALTERIDAD Y LA VOZ DE LA MUERTE.

Hay una distancia en el signo y todos los signos verbales aluden a una palabra *trans-ida*. La materialidad del eje vertical de las letras nos conduce a su mágica geometría. La lejana generosidad de esta *palabra*

perdida levanta el viento para girar el signo, hace que los vocablos formen una nueva palabra. Desde la vibración de aquella otra el poema sabe que el poeta sabe su nombre más secreto; María Zambrano, escribe:

No SÓLO el lenguaje sino las palabras todas, por únicas que se nos aparezcan, por solas que vayan y por inesperada que sea su aparición, aluden a una palabra perdida, lo que se siente y se sabe de inmediato, en angustia a veces, y en una especie de alborear que la anuncia palpitando por momentos.¹¹⁴¹

La sensación de esta palabra *trans-ida* es *alteridad*, filtración aérea, transporte de una larga inspiración: "...Y también se la siente latiendo en el fondo de la respiración misma del corazón que la guarda, prenda de lo que la esperanza no acierta a imaginar."¹¹⁴²

La respiración es trascendencia, apertura del espacio, liberación del enclaustramiento, "un más lejos", profunda respiración cortada por el vendaval de la alteridad, exposición al aire invisible, obsesión de ese vacío, expiración sin retorno, espiar por el otro, sustituirse por el otro, abrirse de sí sin mundo, sin lugar, respiración sin reposo, exilio en sí mismo, "jadeo", gemido. Decir que reduce lo Dicho a "la respiración abriéndose al otro y significando al otro su propia significancia"¹¹⁴³. Significación del uno-para-el-otro del sujeto en que el espacio se abre pero no está-en-el-mundo, es exterioridad, sujeción total al otro invisible, altura que "no es más que el "para-el-otro" en su desinterés"¹¹⁴⁴. La

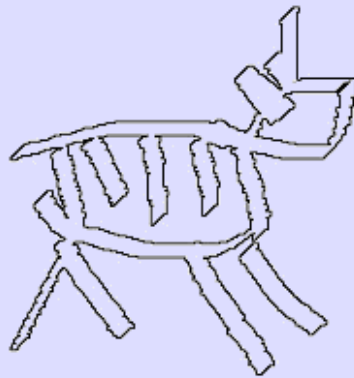
¹¹⁴¹ Zambrano, María, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 87.

¹¹⁴² *Ibíd.*

¹¹⁴³ Levinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, op. cit.*, p. 262.

¹¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 265.

alteridad del otro crea novedad, excepción original, altura del cielo, reino ético, salida de sí. Trascenderse en la inspiración hasta el *límite*, hasta la expiración.¹¹⁴⁵



Leve resplandor “casi animal del aire”. *Transporte* de una larga inspiración. Sujeción total a lo invisible. Vendaval de la alteridad. Exterioridad. Abrirse de sí sin mundo, sin lugar. Exposición al aire invisible, obsesión de ese vacío, expiración sin retorno.

INFILTRACIÓN AÉREA Y EXTERIORIDAD.

La respiración soporta “una carga aplastante”; es consumación que permite alumbrar la palabra *perdida* en el *límite* de la muerte. Dicha palabra, única, aparece, nos dice M. Zambrano, como un relámpago en el morir:

Y en la garganta misma, cerrando con su presencia el paso de la palabra que iba a salir. Esa puerta que el alba cierra cuando se abre. El amor que nunca llega, que desfallece al filo de la aurora, lo inasible

¹¹⁴⁵ Trascenderse, salir de la propia vera hasta el punto de salir de sí, infiere Lévinas, “es substituirse por el otro; en mi porte de mí mismo, no portarme bien, sino expiar por el otro mediante mi unicidad de ser único [.....]el no estar enmurallado [...] eso es la proximidad del Otro, que sólo es posible como responsabilidad por él, la cual a su vez sólo es posible como substitución de él.”. *Ibid.*, p. 263.

que parte de los que van a morir o están muriendo ya, y que luchan - tormento de la agonía- por dejarla aquí y derramarla y no les es posible ya. La palabra que se va con la muerte violenta, y la que sentimos que la precede como guía, la guía de los que, al fin, pueden morir.¹¹⁴⁶

Existe una relación secreta entre la Voz y la muerte. Según Hegel, la voz es puro sí mismo, brota inmediatamente de la negatividad del animal, todo animal se expresa en la muerte violenta como “sí mismo quitado”¹¹⁴⁷. Exteriormente, la puntualidad de la voz del animal resuena en el mugido del viento y la voz articulante de los pájaros, su canto, se hace más desprendida por pertenecer al aire. La voz es expresión y memoria de la muerte del animal. El animal expresa la voz de la muerte, su articulación da vida al lenguaje del hombre y se convierte en voz de la conciencia, escribe Hegel: *“En la voz el sentido se vuelve atrás a su interior; es sí mismo negativo, deseo. Es carencia, ausencia de sustancia en sí mismo...”*¹¹⁴⁸.

El lenguaje humano se articula en la detención y conservación del “rastros desvanecido”¹¹⁴⁹ de la voz animal; mora en la negatividad; se hace significativo porque en él la vida del espíritu se incumbe en la muerte, su lugar está en aquella voz: “El lenguaje, por el hecho de inscribirse en el lugar de la voz, es doblemente voz y memoria de la muerte: muerte que

¹¹⁴⁶ Zambrano, María, *Claros del bosque*, op. cit., p. 87.

¹¹⁴⁷ Hegel citado en Agamben, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Pre-textos, Valencia, 2003, p. 77.

¹¹⁴⁸ *Ibíd.*

¹¹⁴⁹ El lenguaje humano detiene el puro sonido de esa voz mortal. La naturaleza, escribe Hegel, “no podía llegar a algún producto duradero, ella no llega nunca a ninguna verdadera existencia... sólo en el animal [llega] al sentido de la voz y del oído, como al rastro inmediatamente desvanecido del proceso acaecido simplemente...”. *Ibíd.*, p. 79.

recuerda y conserva la muerte, articulación y gramática del rastro de la muerte".¹¹⁵⁰

Rastro que iteran los poetas:

....

Desnudo siego

la hierba o pasto de la muerte y canta

un ave solitaria en las estrechas

*gargantas de la luz.*¹¹⁵¹

La experiencia de la voz se vive así como experiencia de la muerte¹¹⁵². Su negatividad indica el lugar del lenguaje, según Heidegger:

Los mortales son aquellos que pueden hacer la experiencia de la muerte como muerte. El animal no es capaz de ello. Tampoco puede hablar. Un fulgor repentino ilumina la relación esencial entre muerte y habla pero está todavía sin pensar.¹¹⁵³

Este oscuro nexo es signo de que la demanda del habla tiene su fundamento en el *Decir*. Aquello todavía impensado, puede, sin embargo, afirma Heidegger, "hacernos una seña acerca del modo como la esencia del habla nos de-manda y nos retiene así a ella para el caso en que la

¹¹⁵⁰ *Ibíd.*

¹¹⁵¹ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 204.

¹¹⁵² La Voz es inherente a la muerte, las dos comparten la misma estructura negativa. Vid. Agamben, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Pretextos, Valencia, 2003, pp. 75-81.

¹¹⁵³ Heidegger, Martin, *De camino al habla, op. cit.*, p. 159.

muerte pertenezca junto a lo que nos de-manda”¹¹⁵⁴. El *Decir* da el don al espacio abierto. Abre una distancia en el signo.

Todo en la poesía se transforma en signo reflejo; son signos los silencios, las sombras, las omisiones, el ritmo, los umbrales, la aniquilación:

.....

*Te hiciste sierpe, noche,
viscosidad, residuo
de cuanto el otro
de sí no habría
podido nunca morir bastante.*¹¹⁵⁵

En el abismo del morir el lenguaje se duplica y se hace espejo de sí mismo. El *límite* de la muerte abre en el lenguaje un espacio infinito en que se refleja incansablemente, un espacio vidrioso en que no se puede morir nunca bastante. El lenguaje del poema se hace imagen de sí mismo y oscila en el *límite* de la aniquilación al duplicarse en el fondo de su espejo. La palabra encuentra en su relación anticipada con la muerte el recurso indefinido de su propia imagen, lo que le permite desdoblarse sin fin, proseguir sin término el decir de sus propios encajonamientos, retomar, consumir su fulguración y, recomenzar con

¹¹⁵⁴ Suponiendo, añade Heidegger, que, “lo que pone-en-camino, lo que sostiene las cuatro regiones del mundo en la íntima proximidad de su en-frente-mutuo de unas y otras, tenga su fundamento en el Decir, entonces también es primero el Decir quien hace don de aquello que denominamos con la minúscula palabra «es» y que re-decimos así tras él. El Decir da el «es» al esclarecido espacio abierto a la vez que al amparo de su pensabilidad”. *Ibíd.*

¹¹⁵⁵ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 203.

angustia, en la recurrencia sin evasión, “ansiedad de la contracción y del estallido”.¹¹⁵⁶

En la dimensión órfica el canto acontece necesario por la muerte, a la que no puede mirar directamente y sólo le habla por un infinito murmullo que retrasa su *límite*.

El murmullo que habla hacia la muerte se recobra y se espesa. El lenguaje pasado profundiza en sí mismo para liberar el vacío en que se desenlaza este rumor.

El poeta cae sin fin y sin fondo; cae en la ausencia de tiempo, tiene que morir de una muerte sin término, transformado en una polvareda de verbo sin fondo en el que posarse.

El lenguaje es ámbito resonante de lo otro y del Otro; espacio transitivo que altera y extraña.

La poesía como manifestación del lenguaje y por tanto esencialmente dialógica¹¹⁵⁷ está encaminada hacia un tú asequible.

2. EXISTENCIA Y ASCÉTICA EN LA ESTÉTICA

LÍMITE DEL SABI- WABI.

Lo más interior del alma de la vida.
Novalis.

La *Segundidad* comprende los hechos actuales, la otredad, la fragmentariedad, la reacción, la resistencia, la relación binaria, la tensión,

¹¹⁵⁶ Con una responsabilidad más fuerte que la muerte. Levinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, op. cit.*, p. 175.

¹¹⁵⁷ Toda representación está antecedida por un “tú interlocutivo”: “antes de representar, el lenguaje evoca, llama, convoca”. Domínguez Rey, A., *El Decir de lo Dicho, op. cit.*, p. 34.

la existencia. Este paisaje puede corresponder a los pasajes poéticos de la desintegración y los cambios de tono.

Las oscilaciones y ondulaciones de los *límites* de *nada*, *nunca* y *nadie*, en las fronteras de la *Primeridad* y la *Segundidad* nos conducen a las isotopías de la ausencia, la alteridad y la austeridad que pueden ser traducibles a la estética Zen del *sabi-wabi*¹¹⁵⁸ en cuanto relación viva y cambios de tono en la experiencia de los *límites* de la disponibilidad y desposesión.

El espíritu de *sabi* o *wabi* procede de los sentimientos de pobreza y carencia y está en la misma órbita de la poética de Valéry en cuanto éste señala, según Blanchot, como condición de la creación “la desnudez de la conciencia, reducida a posibilidad despojada de todo”¹¹⁵⁹.

Esta impugnación del espíritu transforma la sensibilidad de tal modo que el artista puede ser considerado como el más utilitario de los hombres, ya que utiliza hasta “las percepciones insignificantes”¹¹⁶⁰:

¹¹⁵⁸ Para profundizar sobre la estética del *Sabi-Wabi* Vid. Suzuki, Daisetz T., *El zen y la cultura japonesa*, Paidós, Barcelona, 2005, pp. 26-27, 29, 171, 174, 190-194, 213-214, 217.

¹¹⁵⁹ En las digresiones que hace Blanchot sobre la poética de Paul Valéry, resalta: “Lo que confiere al problema general de la fabricación de obras del espíritu una amplitud y complejidad prácticamente insalvables, es su impugnación del espíritu en conjunto, su no-diferenciación entre el yo que se sustrae a cualquier mirada, inmerso en su existencia pura y simple, y el yo que se propone como hijo de sí mismo en un acto completo, o sea, en una obra. La pobreza del espíritu, ajeno a toda capacidad creativa, iguala y fundamenta la riqueza del más grande de los creadores; la desnudez de la conciencia, reducida a posibilidad despojada de todo, contiene íntegros los poderes que le permitirán la realización de una obra incomparable”. Blanchot, Maurice, *Falsos Pasos*, Pretextos, Valencia, 1977, p. 131.

¹¹⁶⁰ Aquello concreto y desapercibido o que nos ilumina orienta el Zen y los estudios sutiles de Paul Valéry : “En cierto sentido, el artista puede ser considerado como el más utilitario de los hombres, ya que utiliza hasta las cosas inservibles, las percepciones insignificantes, los actos arbitrarios, para inventar, fuera de los intereses prácticos, uno secundario, una necesidad de segundo orden. Lo característico de la invención artística es el conceder tal valor a esas impresiones inútiles que no sólo se nos convierten en indispensables, como cualquier otra percepción habitual, sino que a medida que se nos presentan experimentamos la necesidad de reencontrarlas y gozarlas de nuevo”. *Ibid.*

aquello que está detrás, desdibujado, erosionado, lastimado, etc, lo que también capta la estética del *sabi* y *wabi*.

Se trata de la misma soledad en que vibra el adentro de las cosas en los poemas de Valente y en la que podemos escuchar la música del qué del adónde del nunca y del cuándo del adónde de la nada.

Las sombras de los *límites* de *nada*, *nunca* y *nadie*, tiñen y tejen la poesía generando constelaciones estéticas de fuerte raíz taoísta que podemos asociar, desde aquel fondo o centro emblemático del fenómeno poético, a los conceptos de *sabi* y *wabi*.

Las ondulaciones de los *límites* mencionados relacionan en los poemas las isotopías de lo humilde, lo precario, el vacío, lo tenue, lo leve, lo incompleto, lo fugaz, la cortedad, lo infinito, el deseo, la alteridad, la melancolía, la ausencia. Devenir de los *límites* y cambios de tono de la desintegración contemplados en los poemas:

*TARDE final. Declina pálida la luz. Yo fluyo desde la herida abierta en mi costado hacia el endurecido río de tus venas.*¹¹⁶¹

Este paisaje desolado presenta ecos de la estética *Wabi-sabi* que vive con lo imperfecto, lo vago, lo incompleto, que derivan de las ideas de impermanencia y flujo constante del Budismo Zen.

La experiencia del *wabi sabi*, consecuente con el movimiento Zen, se funda en los preceptos de simplicidad, soledad, pobreza, humildad,

¹¹⁶¹ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 278.

insuficiencia, moderación, discreción, tranquilidad, naturalidad, alegría, melancolía y, el característico elemento de la impermanencia; todos ellos reconocibles en la poética de Valente; leamos:

*DETRÁS de la biblioteca de la escuela
aparecían en otoño flores amarillas
cuyo nombre aún ignoro.*¹¹⁶²

En este poema podemos acercarnos muy fácilmente a la raíz de las dos estéticas:

DETRÁS = discreción, soledad, aislamiento, tono de penumbra;

aparecían en otoño = fugacidad, impulso de melancolía;

flores amarillas = simplicidad, humildad, naturalidad, alegría,

impulso floral;

Ignoro = pobreza, insuficiencia, tono de alteridad.

El poema procede como si no fuera un poema, con total simplicidad que reserva su autenticidad; está profundamente oculto y en la perfección de la ausencia de arte¹¹⁶³ se manifiesta su sinceridad interior.

¹¹⁶² Valente, José Ángel, "(Versión de Takuboku, 1886-1912)", *Fragments de un libro futuro*, op. cit., p. 58.

¹¹⁶³ Para la estética Zen un arte es perfecto sólo cuando deja de ser arte: "si hay algo que revela un rasgo de insinceridad, todo queda completamente arruinado. El inestimable contenido debe estar ahí de forma completamente auténtica, debe estar como si no estuviera: más bien, debería ser descubierto accidentalmente. [...] Y, detrás, una mina de oro auténtico brilla de forma inesperada. Pero el oro en sí mismo permanece siempre idéntico, se le haya descubierto o no. Retiene su realidad". Suzuki, Daisetz Teitaro, *El zen y la cultura japonesa*, op. cit., p. 192.

El poema retiene su realidad, resulta *wabi*, ya que éste significa “ser verdadero para sí mismo”¹¹⁶⁴ en cuanto indica y manifiesta su autenticidad propia, “indiferente a las circunstancias”¹¹⁶⁵ y por esta extraña fuerza puede producir en quien lo lee efectos de *satorí*, es decir, que en su corto florecer se contiene el universo y, en su aparente inmovilidad, se puede leer la tensión entre el surgimiento y la desaparición, *tensión* que es característica de la poética de Valente y de la pintura Zen, *infiniversión* de los *límites* en cuanto devenir y descomposición de lo creado, tal como la describe Herrigel, autor estimado por el poeta,

El que sabe "leer" verdaderamente esta escritura percibe, más allá de la paz y la inmovilidad aparentes, la tensión aguda entre el devenir y la descomposición, entre el surgimiento y la caída, entre la aparición y la desaparición; siente cómo se estremece la criatura en el transcurso de la creación y la desintegración, criatura fugitiva pero absoluta.¹¹⁶⁶

En general podemos establecer dos paisajes paralelos entre el proceder de los *límites* poéticos y los tonos del *Sabi wabi*:

Nada = soledad, desintegración.

Nadie = pobreza, desaparición.

Nunca = melancolía, caída.

Sombra = luz lindante de las oscilaciones.

¹¹⁶⁴ *Ibíd.*

¹¹⁶⁵ *Ibíd.*

¹¹⁶⁶ Herrigel, Eugen, *El Camino del Zen*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 51.

La estética del *Sabi wabi* destaca los sutiles matices de un objeto simbolizando el mundo. Un objeto o una expresión nos producen una sensación de melancolía y un anhelo espiritual:



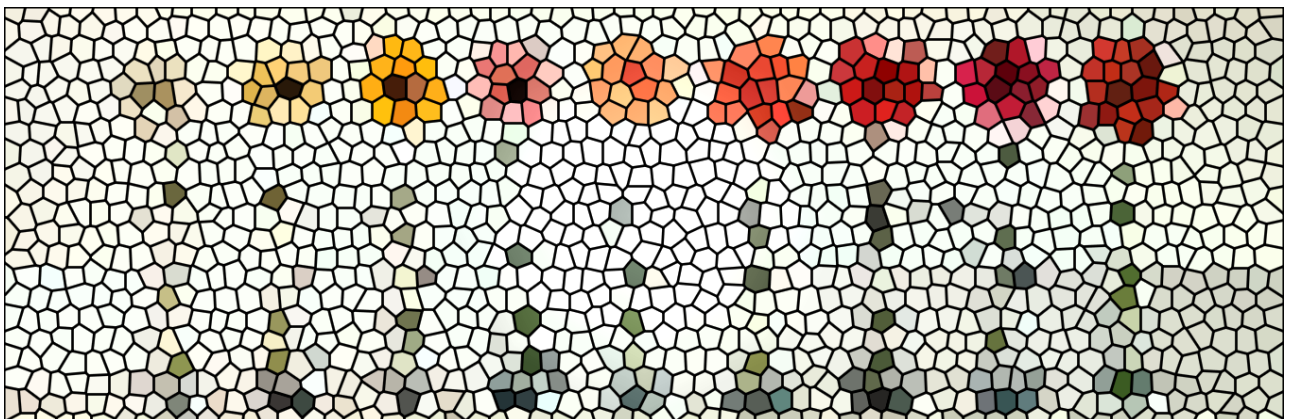
La relación viva y los cambios de tono de la desintegración.
Infiniversión y expectroversión.

ABSORTA, FLOR. VIBRACIÓN DE LA EXISTENCIA.

🎵 LA TEORÍA DE LOS LÍMITES DE HÖLDERLIN Y EL TEOREMA DE BANACH-TARSKI.

Ahora vamos a desplazarnos al ámbito lógico matemático y considerar el adentro del lenguaje en su infinitud para poder entrelazar los tonos de la estética del *sabi wabi* con la teoría de los tonos de Hölderlin.

Para nuestra digresión vamos a tomar una de las flores del poema anterior y la vamos a fracturar con el fin de poder obtener matemáticamente el sol; esto según la paradoja de Banach-Tarski:



Versión pictórica del teorema de Banach- Tarski.

FLORES FRACTURADAS QUE ARMAN UN SOL.

La paradoja de Banach-Tarski nos explica como construir el sol a partir de un guisante. Es una de las más sorprendentes consecuencias del *axioma de elección*¹¹⁶⁷, y afirma que es posible (teóricamente) cortar

¹¹⁶⁷ El axioma de elección se utiliza, entre otras cosas, para verificar que todo orden parcial puede extenderse a un orden global.

un guisante en un número finito de trozos y reajustarlos (utilizando únicamente rotaciones y traslaciones, sin deformar ninguno de ellos) hasta obtener una bola del tamaño del Sol.

El proceder poético con su propia materia pulverizada, también, arma soles:

Escarbad en las cenizas del crepúsculo.

Si en ellas encontrarais

el sol, será como una vieja

moneda verdecida por la herrumbre.

Limpiadlo.

Brillará

en la tibia luz del olvido.

Tended la mano, tendedla,

tended la mano con el sol

aunque nadie vea el sol,

para que quede así el sol

sembrado en la noche.¹¹⁶⁸

Estamos, metafóricamente, ante la paradoja de Banach-Tarski, la cual prueba que es posible dividir una esfera (colmada) de radio 1 en ocho partes disjuntas dos a dos, de modo que, aplicando movimientos oportunos a cinco de ellas, se obtengan nuevos conjuntos que constituyan

¹¹⁶⁸ Valente, José Ángel, "Sub nocte", *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 337.

una partición de una esfera (colmada) de radio 1, y lo mismo suceda con las tres partes restantes.

En palabras más sencillas, se supone que es posible fabricar un rompecabezas tridimensional de un total de ocho piezas, las cuales, combinadas de una determinada manera, formarían una esfera completa y rellena (que al ser sin agujeros nos distancia de la metáfora que intentamos hacer con lo poético, ya que aquellos pertenecen a la naturaleza de las palabras; no obstante, seguimos adelante puesto que existen aspectos formales y de infinitud equiparables, como ya veremos) y, combinadas de otra manera, formarían dos esferas rellenas (sin agujeros) del mismo radio que la primera.

El carácter paradójico de esta afirmación se debe, sobre todo, a su aparente incompatibilidad con la noción de volumen. En efecto, todos estamos de acuerdo en que el volumen es finitamente aditivo e invariante bajo los movimientos rígidos en el espacio. Pero sucede que los trozos obtenidos en la descomposición tienen una forma tan extraña, que no puede siquiera hablarse de su volumen. Son conjuntos denominados no medibles: las funciones que habría que integrar para determinar su volumen no son integrables¹¹⁶⁹.

El teorema de Banach-Tarski podríamos decir que presenta una *infiniversión* de los *límites*, la cual, al ser trasladada, metafóricamente, al plano poético, plantearía las correspondencias entre los elementos

¹¹⁶⁹ Ni en el sentido clásico de Riemann, ni en el sentido generalizado de Lebesgue. Un ejemplo de función no integrable, sería una aplicación que toma todos los valores reales en cualquier intervalo (no reducido a un punto), por muy pequeño que sea.

Vid. <http://divulgamat.ehu.es/weborriak/TestuakOnLine/02-03/.pdf>

mínimos de la palabra y la maximalidad del cosmos. Estos problemas de infinitudes nos recuerdan la observación de Bertrand Russell:

Con toda probabilidad hay exactamente tantos puntos en el espacio como números irracionales, y exactamente tantos puntos en una línea de una millonésima de centímetro como en la totalidad del espacio infinito.¹¹⁷⁰

Esta valencia invertida de lo infinitesimal e implicativa de lo mínimo en el cosmos representado afecta también a la *sobresignificación* que los elementos básicos de la palabra adquieren en poesía al representar los valores supremos del hombre y su concepción del mundo. La alternancia así establecida entre lo menos de lo más, y viceversa, crea un ambiente semántico que representa, a su vez, el latido interno del cosmos en la palabra. Y éste es un valor ya poético, especialmente en la obra de Rilke y Valente.

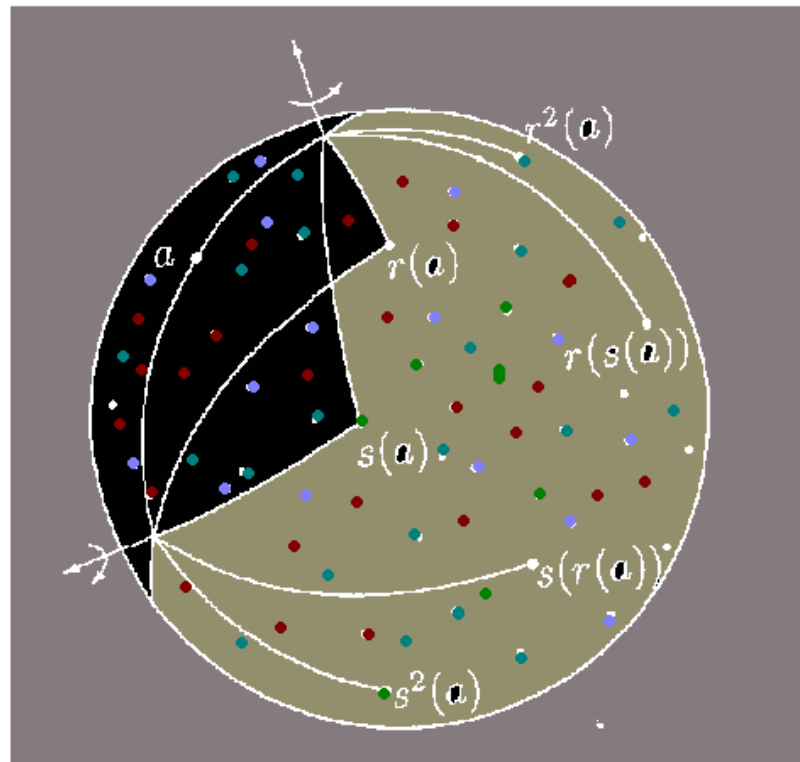
Las interacciones entre lo finito y lo infinito han marcado la historia de la literatura¹¹⁷¹. De tal modo, desde el contexto de la paradoja de Banach–Tarski, nos podemos preguntar de modo análogo para nuestro trabajo: ¿cuántos ángeles-letras pueden danzar en la punta de la pluma de un poeta? Ahora vamos a pensar un poco en el propio troceado de la materia del lenguaje en el poema y ver las rotaciones y traslaciones de estos trozos; entonces será posible imaginar que, también aquí, las partes componentes del poema pueden llenar de manera sólida el universo, sin

¹¹⁷⁰ Bertrand Russell explica extensamente por qué todos los números infinitos no son iguales. *Vid.* Russell, Bertrand, “Los metafísicos y las matemáticas” en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas, op. cit.*, v. 4. p. 376.

¹¹⁷¹ Esto lo trataremos extensamente más adelante.

que quede ningún espacio vacante en el interior del poema ni en el interior del universo.¹¹⁷²

El diagrama es el siguiente:



Reproducción de los tonos subordinados, restos, sombras, entre los que el tono del alma del poeta resalta más vívido. Versión pictórica imaginaria del teorema de Banach-Tarski.

TROZOS UNIVERSALES DE LOS TONOS

Podemos suponer que en el diagrama cada “punto” es un trozo que es un tono en que el material infinito adopta una eufonía, un cambio de lo

¹¹⁷² George Steiner afirma que un teorema como el de Banach-Tarski despierta en un escritor el regocijo del espíritu ante la infinitud: “Consideremos el teorema de Banach-Tarski en el cual el sol y un guisante pueden dividirse en un número finito de partes disyuntivas, en forma tal que cada parte individual del uno es congruente con una sola parte única de la otra. El resultado indudable es que el sol cabe en uno de los bolsillos del chaleco, y que las partes componentes del guisante pueden llenar de manera sólida el universo, sin que quede ningún espacio vacante en el interior del guisante ni en el interior del universo”. Steiner, George. *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, p. 595.

más luminoso y lo menos sonoro. El conjunto de los tonos se subordina a un tono fundamental que es como el eco puro de la vida primera. El tono fundamental tiene un carácter de potenciación (r^2 o s^2) o reflejo $r(s(a))$ o $s(r(a))$ en que se encuentran la fábula (o la nada) y el estilo. Lo más importante en la formación del poema radica en que los tonos se tejen en relaciones vivas hasta alcanzar lo infinito de la forma en lo infinito de la vida.

De este modo, las rotaciones y traslaciones dentro del diagrama las podemos asociar a los cambios de tonos, según la hermosa teoría de Hölderlin en que para captar la significación del mundo en conjunto y en detalle es indispensable la mayor armonía de las fuerzas internas del alma.

En la teoría de los cambios de tonos, éstos están correlacionados con procesos de infinitud y con dos conceptos de la máxima importancia: *la habilidad y la relación viva*¹¹⁷³.

Si trasladamos estos conceptos hölderlianos a nuestro diagrama de Banach-Tarski quizás veríamos que los “trozos” (“puntos”) de éste podrían ser los diferentes matices de tonos y en la *habilidad* de las manos del poeta estaría su capacidad para ordenarlos (rotaciones, traslaciones) y, de esa manera, dar *una relación viva* a la poesía. Al final vislumbramos que la vida está en las relaciones de los tonos, en las cuales se incorporan todas las sobras y sombras, lo otro; Hölderlin, adviene a estas

¹¹⁷³ Y con ello también de lo que Holderlin admira en las obras de la antigüedad clásica: “El poeta occidental debe tener la misma relación viva que un poeta griego, sin la que una poesía no es tal-como también la habilidad”. Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I., op. cit.*, p. 123.

sombras: “Debo incorporarlas [esas cosas] a mí, para colocarlas a veces [...] como sobras de mi luz para reproducirlas como tonos subordinados, bajo los que surge tanto más vivo el tono de mi alma”¹¹⁷⁴.

Hölderlin acepta las circunstancias que lo hicieron sufrir y que ahora quiere aprender, para poderlas usar libremente en el arte, pues sólo por el juego de luces y sombras, por el cambio de tonos en la poesía, ésta se provee de una relación viva, de una dinámica interna.¹¹⁷⁵

La vocación poética de Hölderlin busca unirse a lo otro con “íntima participación”, según una importante carta que escribe a su amigo Neuffer el 12 de noviembre de 1798; busca *la levedad, las sombras y la variedad de tonos subordinados*, en una poética muy reveladora también para la que podemos encontrar en Valente. Leamos atentamente:

Lo vivo en poesía, eso es lo que ahora me ocupa pensamiento y sentido la mayor parte del tiempo: tan hondo siento qué lejos estoy aún de dar con ello, sin que mi alma no obstante deje de rondarlo [...] Lo que me falta no es tanto fuerza como levedad, no tanto ideas como matices, ni un tono principal, sino variedad de tonos subordinados; no tanto luz, sino sombras, y todo por un mismo motivo; temo demasiado en la vida real a lo común, a lo habitual. [...].¹¹⁷⁶

¹¹⁷⁴ *Ibíd.*

¹¹⁷⁵ *Ibíd.*, II, p. 129.

¹¹⁷⁶ Añade Hölderlin en la carta: “no me asusta que la realidad venga a molestarme en mi egoísmo, sino que perturbe la íntima participación con que me aúno a otro ser distinto; lo que temo es enfriar en mí la cálida vida en la gélida historia de cada día, un miedo que viene de haberme tomado todo lo destructivo que me ha alcanzado desde mi juventud con más sensibilidad que otros, [...]Por ser más vulnerable que muchos otros, tanto más he de intentar sacarles partido a las cosas que surten un efecto destructivo en mí; tengo que darles cabida en mí no por ellas mismas, sino sólo en la medida en que sean útiles a mi vida más verdadera. Allá donde las encuentre me es forzoso adelantarme a tomarlas como materia imprescindible sin la que nunca se llega a presentar plenamente lo más íntimo de mí. He de recibirlas mirando a disponerlas, llegada la ocasión, como sombras de mis luces...”. *Ibíd.*, p. 128.

Sólo por las rotaciones y traslaciones de luces y sombras, decimos, en la poesía se provee de una *relación viva*, una vida que consiste en “la relación de los tonos entre sí”.¹¹⁷⁷

Esta densidad lógico-vital parte de la identidad originaria del material de base, en el que se concentran todas las partes: “El material tiene, pues, que ser dividido, la impresión total tiene que ser mantenida, y la identidad tiene que devenir un esfuerzo de progresión de un punto a otro”.¹¹⁷⁸

En la génesis poética se da un conflicto entre el contenido y la forma espiritual; en medio del cambio, la forma del material constituye el contenido objetivo que da a la forma espiritual su plena significación: “aquel conflicto entre contenido espiritual (el parentesco de todas las partes) y forma espiritual (el cambio de todas las partes), entre el persistir y el continuado esfuerzo del espíritu, se resuelve por el hecho de que en el mismo esfuerzo continuado del espíritu, en el cambio de la forma espiritual, la forma del material permanece idéntica en todas las partes”.¹¹⁷⁹

Este problema de lo uno y lo múltiple es central, también, en las matemáticas modernas como lo veremos en los últimos capítulos de la Tesis.

¹¹⁷⁷ *Ibíd.*, I, p. 124.

¹¹⁷⁸ Donde, en efecto, se encuentra:” la impresión total en cuanto que el punto inicial y el punto medio y el punto final se tienen en la más íntima relación de modo que en la conclusión el punto final retorna sobre el punto inicial y éste sobre el punto medio”. Hölderlin, Friedrich, *Ensayos*, Hiperión, Madrid, 2001, p. 61.

¹¹⁷⁹ *Ibíd.*

En el campo poético, como en el matemático, el material, los distintos impulsos, tiene que ser preeminente receptivo para lo ideal y, en su tránsito, hacer posible lo armónicamente contrapuesto; en la prolongación de sus puntos hacer sensible la infinitud del espíritu.

En el momento en que la sensación originaria, viviente, es susceptible de infinito, surge entonces el impulso o preanuncio de la forma verbal, y esto acontece cuando: “se encuentra en cuanto infinito en lo infinito, en cuanto todo espiritual en el todo viviente, en este instante es cuando puede decirse que el lenguaje es presentado”.¹¹⁸⁰

Las señales para la presentación creativa del lenguaje siguen una dinámica entre lo limitado y lo ilimitado. En la vocación poética se siente la determinación de la vida en general a formar parte de la simplicidad originaria en que el hombre se siente como en una “infinitud limitada”¹¹⁸¹. Se transita de una sensación originaria, *Primeridad*, disolvente y universalizante, dividente y formante, y se van generando intensas interacciones conflictivas entre lo «material», la «forma» y la «pureza»; se rotan todas las metamorfosis para entrelazar espíritu y signo, arte que da espíritu, hasta que, súbitamente, se hace “arte que da vida” y restituye “al corazón todo lo que le quitó”, donde la aparente ausencia de energía, como estado entrópico de la materia, recupera su impulso: “con un golpe mágico tras otro, hace brotar más bella la vida perdida, hasta que la vida se sienta tan por completo como se sentía originariamente”¹¹⁸².

¹¹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 81.

¹¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 82.

¹¹⁸² *Ibíd.*

La vida infinita acoge todo íntimamente, se unifica lo viviente y lo espiritual. En este punto supremo de la formación se reconoce lo infinito en lo infinito, se siente “el eco puro de la vida primera”¹¹⁸³. El poeta mediante ensayos contrapuestos se eleva al tono, “a la más alta forma”, “la forma pura”, presiente su lenguaje y el cumplimiento de toda poesía; compenetrado con el tono de su vida interior y exterior, se inaugura su mirada, el mundo le es desconocido¹¹⁸⁴ y por ello mismo indeterminado, “*el producto de esta reflexión creativa es el lenguaje*”, por cuanto sólo en su singularidad acontece el instante fusivo del hombre al comprender la vida y la naturaleza, lo sufrido y gozado como vivencia, ahora, expresiva:

[...] todo le es presente como si fuese la primera vez y, por ello mismo, incomprendido, indeterminado, disuelto en puro material y vida, y es importante ante todo que él en ese instante no acepta nada como dado, no parte de nada positivo, que la naturaleza y el arte, tal como los ha conocido y los ve, no hablan antes de que haya para él un lenguaje, es decir: antes de que lo ahora desconocido e innombrado llegue a ser, en su mundo, para él conocido y dotado de nombre por el hecho de que ello ha sido comparado con el temperamento de él y ha sido encontrado acorde.¹¹⁸⁵

¹¹⁸³ *Ibid.*, p. 83.

¹¹⁸⁴ En efecto, declara Hölderlin: “en tanto que el poeta se siente en su entera vida interior y exterior compenetrado con el tono puro de su sensación originaria, y mira a su alrededor en su mundo, en tal medida le es éste nuevo y desconocido, la suma de todas sus experiencias, de su saber, de su intuir, de su pensar, el arte y la naturaleza, tal como se presentan en él y fuera de él, todo le es presente como si fuese la primera vez”. *Ibid.*, p. 84.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*

III. LAS FRONTERAS SALVAJES ENTRE LA *PRIMERIDAD* Y LA *SEGUNDIDAD*.

1. EL “HAY”. LA DENSIDAD DEL RETORNO FANTASMAGÓRICO Y LA TRAGEDIA.

En el *límite* de la *Primeridad* encontraría estancia la *indeterminación* absoluta del *hay* – de un existir sin existentes –. La *Primeridad* del *hay* se resuelve en una negación incesante, a un grado infinito y, en consecuencia una limitación infinita.¹¹⁸⁶

El *hay* de Lévinas ha sido analizado por Domínguez Rey en sus componentes lingüísticos: *il* y *a*, pronombre-adverbio-verbo, existencia que nominaliza un estado verbal; el verbo sustantiva su acción concentrando la encrasis lingüística y expandiéndola al mismo tiempo.¹¹⁸⁷

La existencia implicada en el “*hay*”¹¹⁸⁸ irrumpe ante la desaparición del mundo, es decir, que los hechos de que “se es” y de que “*hay*” se tornan equivalentes. Esta idea arrastra la novedad de que “la existencia es anterior al mundo” y, a su vez, - y como rasgo de su contradictoriedad- el *hay* sería, la dimensión nocturna del porvenir (lo posible de la *Primeridad*).

¹¹⁸⁶ Limitación infinita correlativa a la anarquía del *hay*, como lo expresa Lévinas. Vid. (*Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad, op. cit.*, p. 288).

¹¹⁸⁷ Vid. Domínguez Rey, Antonio, *La llamada exótica, op. cit.*, p. 53.

¹¹⁸⁸ Vid. Lévinas, Emmanuel, *De la Existencia, op. cit.*, p. 78.

El *hay* en su retorno interminable atenúa hasta la nada los *límites* de las cosas hasta hacerlas desaparecer y así quedamos ante esta apariencia de nada que es el vacío, desde la cual se podrían abordar los objetos “como en su origen”¹¹⁸⁹. El impersonal *hay* resurge en la negación de todo lo calificable; la invasión de aquél no corresponde a ninguna representación, pues es *Primeridad*, elementalidad¹¹⁹⁰, noche vacía, espesor indeterminado, vértigo:

Ha caído la noche.

Todo

parece ahora disolverse

*en su propio interior.*¹¹⁹¹

El tumulto de la noche cae en la “universal ausencia”, en su oscuridad no hay esto ni aquello, pues la noche es “la experiencia misma del *hay*”, disuelve e invade en otra atmósfera que es el escenario fantasmagórico cuyo fondo aparece en los que han desaparecido. En esta noche sumergida se combate sin decisión y sin combate, se participa sin iniciativa, sin mundo; desde la pasividad sin fronteras que invade todo sujeto, toda cosa.

Lo que hay “detrás” viene al encuentro cuando no se es el que está; es decir que aparece el disimulo, como indica Blanchot, “lo que el yo

¹¹⁸⁹ Absortos por los objetos “a partir de la nada”. Lévinas, Emmanuel *Totalidad e Infinito*, *op. cit.*, p. 205.

¹¹⁹⁰ Es decir, “la esencia elemental del elemento, con el sin-rostro mítico del cual viene, participa del mismo vértigo”. *Ibíd.*, p. 204.

¹¹⁹¹ Valente, José Ángel, “(De Piazza S. Marco, 1996)”, *Fragmentos de un libro futuro*, *op. cit.*, p. 64.

disimula para ser para sí”¹¹⁹²; aparece el “todo ha desaparecido”¹¹⁹³, la profundidad de la disimulación en la que el ser se vuelve ausencia.

En esta soledad esencial todo es *Primeridad*, porque el *hay* trasciende tanto la interioridad como la exterioridad. Representa la oscuridad que modifica los contornos de las cosas y, precisa Lévinas, “las remite al ser indeterminado, anónimo, que aquellas rezuman”¹¹⁹⁴.

El *hay*, precisado por Lévinas como “la corriente anónima del ser”¹¹⁹⁵, sería la “consumación” impersonal pero inextinguible del ser, como un fuego que arde en nadie, un incesante torbellino desértico: el vacío que sigue siendo espesor indeterminado, puro retorno fantasmagórico:

...*Mientras el pájaro sutil de aire incubaba tus cenizas,
apenas en el límite soy un tenue reborde de inexistente
sombra*¹¹⁹⁶.

Anonimato o *hay*, universalidad e inmediatez de la ausencia - universal inmediatamente ahí -, “presencia absolutamente inevitable” que, en la poesía de Valente, comprende las imágenes de difuntos, el fondo

¹¹⁹² Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, op. cit., p. 239.

¹¹⁹³ Lo que se llama aparición es justamente, como atestigua Blanchot, “el *todo ha desaparecido* convertido a su vez en apariencia. Y la aparición dice precisamente que cuando todo ha desaparecido, aún hay algo: cuando todo falta, la falta hace aparecer la esencia del ser, que es la de ser aún allí donde falta, de ser en tanto que disimulado”. *Ibíd.*, p. 241.

¹¹⁹⁴ Lévinas, Emmanuel, *De la Existencia*, op. cit., p. 79.

¹¹⁹⁵ En la situación del fin del mundo, en aquella corriente anónima, se pone la relación primera que nos ata al ser, manifiesta Lévinas, “El ser ante el que, con la desaparición del mundo, nos volvemos vigilantes no es una persona, ni una cosa, ni la totalidad de las personas y de las cosas. Es el hecho de que se es, el hecho de que *hay*”. *Ibíd.*, pp. 23-24.

¹¹⁹⁶ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op.cit., p. 299.

nocturno de los desaparecidos, la evocación y convocación de fantasmas¹¹⁹⁷:

*Una vez más desciende la tristeza
como reptante sierpe a ras de suelo.*

*En el mismo lugar y en la ceniza misma,
las mismas aguas quietas en el mismo lago,
su plateado gris, las hojas húmedas
desde el llanto de ayer.*

¿De cuánto tiempo antes?

*Ya no tienes figura: la tuviste
cuando andábamos juntos contra el viento
que ya me amenazaba con tu ausencia.*

....

La sombra.

*Otra vez en su seno somos uno.*¹¹⁹⁸

La densidad del retorno fantasmagórico sucede en la excavación sin fin de la tristeza como eterno eco hacia el silencio (inmensidad susurrante), en la prolongación oscura de las aguas o de lo ígneo (*"Nada tiene más fuego que la ausencia"*).

¹¹⁹⁷ La voz de la poesía tiene el poder de establecer un diálogo con los fantasmas, como lo dilucida A. Tabucchi, "una vez el fantasma ha sido evocado y convocado por su médium, ambos pueden perfectamente hacer abstracción de todos estos elementos sensoriales a los cuales se hizo alusión para reunirse: se hace abstracción de la voz, del tacto, de la vista, del olfato y del gusto. Porque lo que cuenta, una vez la convocación ha tenido lugar, es la *pura presencia del fantasma*". Tabucchi, Antonio, "El universo en una sílaba", *Letra Internacional*. N° 69, 2000, p. 7.

¹¹⁹⁸ Valente, José Ángel, "(Hic locus)", *Poemas, op. cit.*, p. 298.

El *hay* en tanto presencia que adviene en el retorno de un murmullo del fondo de la nada, equivaldría al silencio como equivocidad de la desolación, especifica Lévinas, “No hay discurso. Ninguna cosa nos responde, pero ese silencio, la voz de ese silencio, se oye”¹¹⁹⁹; entonces “*Se oye tan sólo una infinita escucha*”¹²⁰⁰. Aún así, ¿dónde se escucha aquello?:

.....

Muy lenta

se desgrana la música.

Diríase

que se escucha muy cerca.

¿Dónde?

Tú sabes que la oyes

cuando estás ya del otro lado

*de tu propio existir.*¹²⁰¹

El fantasma no puede dejar de ver lo invisible, la sombra no puede dejar de escuchar; se excava al recurrir al lugar de su propia negatividad; se trata de un movimiento paradójico que indica el trágico retorno del ser universal y anónimo que Lévinas descifra con estas palabras: “El ser permanece como un campo de fuerza, como un pesado ambiente que no pertenece a nadie, pero permanece como universal, retornando al seno

¹¹⁹⁹ Lévinas, Emmanuel, *De la Existencia, op. cit.*, p. 78.

¹²⁰⁰ Valente, José Ángel, *Fragmentos de un libro futuro, op. cit.*, p. 60.

¹²⁰¹ Valente, José Ángel, “(De Piazza S. Marco, 1996)”, *Fragmentos de un libro futuro, op. cit.*, p. 64.

mismo de la negación que lo aparta, y en todos los grados de esa negación”¹²⁰².

Se comprende lo trágico en la poesía de Valente por el carácter irremisible de la existencia, es decir, sin salida, con lo cual se retorna al seno de toda negación en la fatalidad de una participación en que la universalidad de la existencia avanza siempre hasta su aniquilación sin alcanzar la total certeza de la muerte:

CAMINABAS despacio.

*Tu cuerpo fatigado aún arrastraba
la absoluta ruina
de ti.*

*Te acariciaba tenuemente el sol.
Tú ibas disolviéndote en su luz.*

*Quedaban todavía algunos pasos.
¿Hacia dónde?*

*Ni siquiera sabías
con certeza cuántos podrías dar.*¹²⁰³

Se vive como fantasma en la tragedia, la inteligibilidad misma de la luz está redoblada de noche, con lo cual la sombra se mueve en la

¹²⁰² Lévinas, Emmanuel, *De la Existencia*, op. cit., p. 78.

¹²⁰³ Valente, José Ángel, “(La certeza)”, *Fragments de un libro futuro*, op. cit., p. 63.

interminable extinción como espectral retorno de la existencia a través de las fisuras por donde se la había expulsado. Este retorno de la presencia en la negación (la inquietud que despiertan los espectros), esta “imposibilidad de evadirse de una existencia anónima”¹²⁰⁴ constituirían el fondo trágico de estos poemas donde el ser “se perfila en la nada”¹²⁰⁵ y lo que horroriza es su sombra, como noche sin salida, sin respuesta; irremisible.

La materialidad del ser se insinúa en la nada misma, en su “hormiguelo informe”¹²⁰⁶, cuya extrañeza choca por la imposibilidad de seguir la dirección de su respuesta, según Lévinas: “El ser es esencialmente extraño [...] Sufrimos su abrazo asfixiante, pero no responde. Es el mal de ser”¹²⁰⁷.

La extrañeza, la aniquilación y la nada aparecen en esta poesía como acontecimientos impersonales de la *Primeridad*. Por este carácter trágico sus “personajes” se acercan al vacío de todo ser; en su disolución son simplemente un campo de fuerza sin correlación alguna; una atmósfera¹²⁰⁸ o una densidad y, por tanto, estarían en la situación paradójica del *hay* tal como la sorteja Lévinas cuando la describe como “acontecimiento impersonal, a-sustantivo de la noche”, con una lógica contrafáctica que retrae hacia todos los movimientos negativos, tal que:

¹²⁰⁴ Lévinas, Emmanuel, *De la Existencia*, op. cit., p. 83.

¹²⁰⁵ *Ibid.*

¹²⁰⁶ El hormiguelo informe equivale al descubrimiento de la materialidad del ser que no es el descubrimiento de una nueva cualidad. Profundiza Lévinas, “Tras la luminosidad de las formas, por medio de las cuales los seres se refieren ya a nuestro ‘adentro’- la materia es el hecho mismo del *hay*”. *Ibid.*, p. 76.

¹²⁰⁷ *Ibid.*, p. 25.

¹²⁰⁸ No se trata de un “algo” que queda, sino de la atmósfera misma de presencia, que puede aparecer ciertamente con posterioridad como un contenido.

IV. LA *TERCERIDAD*. LA EXPERIENCIA LÍMITE: FUSIÓN DE PALABRA, ACTO Y PENSAMIENTO.

LA MÚSICA HENDIDA DEL PENSAMIENTO
 escribe el infinito doble
 lazo a través de los
 llamantes ojos-cero...
 Celan.

La *Terceridad*, en palabras de Peirce, es “el modo de ser de aquello que es tal como es, al relacionar una segunda cosa y una tercera entre sí”¹²¹⁰. Implica lo combinatorio. Los *medios*, los lazos y los continuos son terceros.

La importancia que concede Peirce a la *Terceridad* se reafirma con los ensayos de R. Musil, pues a lo largo de todos ellos se enfatiza la importancia de la tentativa del escritor en alcanzar las *conexiones* o *relaciones* extremas. La combinatoria asociativa del poeta es *ilimitada* porque “entreteje de forma inextricable los *límites* de los significados”.¹²¹¹

El tránsito por las fronteras constituye, precisamente, la experiencia fundamental en la poética de Valente, el enigma del tercero en las relaciones desplegadas: “interior” - “exterior”, extensión e intensión, presencia- ausencia, superficie- fondo, muerte- vida, visible- invisible, progresión – retracción, condensación – dispersión, negatividad- potencialidad, carencia – exceso, respiración - pulsación, inmersión – proyección, errar –aposentarse, fuga –pasividad, luz-oscuridad, energía- materia, caída- ascensión, forma – informa, posible- imposible,

¹²¹⁰ Peirce, Charles S., *Obra Lógica Semiótica*, op. cit., p. 111.

¹²¹¹ Musil, Robert, *Ensayos y conferencias*, op. cit., p. 21.

convergente – divergente. Los contrarios, antónimos, hallan su razón implícita de relación tercera, que los conecta.

En los *intersticios* de las fronteras se modulan de forma recursiva los deslizamientos propios de la procesualidad de los *límites* de la experiencia poética, tales como:

- *EL TRANSIRSE*: el trascender que constituye el *desbordamiento*¹²¹².

- *LA TOPOLOGÍA*¹²¹³ del poema, los lugares tensos (y líquidos) de éste. Bordes, umbrales, laderas, abismos, pantanos, desiertos, resinas no son delimitados, recortados, métricos o mensurables han sido sustituidos por sus relaciones *topológicas*: relaciones de *proximidad*, de vecindad, de alejamiento, de adherencia, de acumulación, es decir, posiciones.

La topología se ciñe al espacio de esta poesía en lo abierto (fuera), los intervalos (entre), la orientación y la dirección, la inmersión (en), la dimensión.

El espacio de la *Horla* podría servir como una de las imágenes cercanas a la poesía de Valente, pues describe “una tensión entre lo adyacente, lo colindante, lo contiguo y lo alejado... o inaccesible, a partir

¹²¹² Trascendencia, excedente, inadecuación, superación nos hablan de desbordamiento, de una experiencia que, como sintetiza A. Ponzio: “no se concluye con la vuelta a sí mismos, en donde no existe retorno, incluso en el sentido de ‘ganancia’, pero tampoco la complacencia de un juego que permita al sujeto reafirmarse aunque sea en términos de nihilismo”. Ponzio, Augusto, *La Revolución Bajtiniana, op. cit.*, p. 233.

¹²¹³ Existen varias geometrías, las más abstractas culminan en la topología que, en palabras de W. Quine, “tratan de los objetos geométricos con menor detalle cada vez” (*Palabra y Objeto*, Editorial Labor, Barcelona, 1968, p. 262).

de esta cercanía”¹²¹⁴; un remoto lugar muy cerca de nosotros. Allí está el “venido de fuera y llegado aquí, fuera llegado, venido de aquí.”¹²¹⁵

- LA IRONÍA constituye la figura que mejor define la *expectroversión* de los *límites* porque introduce en el pensamiento el relieve y el escalonamiento de la perspectiva.

- LA REINTEGRACIÓN Y EL CONTINUO, que se dan en el interior del texto del poema y en la intertextualidad. En general seguimos en la poética de Valente el principio hermenéutico de que “todos los asuntos humanos se implican mutuamente”, según Eliot:

[...] si se intenta llegar a la comprensión total de la poesía de un periodo se ve uno forzado a considerar materias que a primera vista guardan escasa relación con la poesía. Estas materias tienen por tanto mucho que ver con la crítica de poesía.¹²¹⁶

Esto precisamente es lo que intentamos hacer en esta Tesis. Preguntarnos por esta relación universal que corresponde al espacio de la *Terceridad*, del pensamiento. Al leer un poema, nos preguntamos por ¿cómo horadar las posibilidades de su pensamiento?. Y en esto seguimos fieles a lo que Valente sostiene:

Pensar es siempre un acto de desobediencia, no sólo con respecto a los contenidos que el Poder propone, sino a los que el mismo pensamiento cristaliza. El área del pensar sería el último reducto habitable de la libertad en un medio cada vez más dividido entre la conformidad de la opinión condicionada y la repulsa radical –y

¹²¹⁴ Serres, Michel, *Atlas, op. cit.*, p. 64.

¹²¹⁵ *Ibíd.*, p. 61.

¹²¹⁶ Eliot, T.S. *Función de la poesía y función de la crítica*, Editorial Tusquets, Barcelona, 1999. p. 11.

justa- de todo condicionamiento emanado de los sistemas o aparatos de Poder, cualquiera que sea el color de éstos.¹²¹⁷

La relación del pensamiento con la poesía es similar a las de las matemáticas con el pensamiento, empeñada en buscar “la parte más secreta –más peligrosa- del hombre”, según Broch¹²¹⁸.

Las matemáticas constituyen la aventura espiritual más audaz que, según R. Musil, intenta “alcanzar el pensamiento como tal”¹²¹⁹, en su difícil convergencia con el sentimiento.

De forma paralela, Musil concibe que en una obra literaria puedan expresarse “pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta” como en las matemáticas, a condición de que “*todavía* no estén pensados”, que pertenezcan a la “inocencia”, como dice Blanchot: “Este *todavía* no es la literatura misma, un *todavía* no que, como tal, es cumplimiento y perfección”. El escritor no puede ambicionar el sentido y la verdad, “lo que se dice dentro de lo que él dice no tiene todavía sentido, no es todavía verdadero – todavía no y nunca más; todavía no y es el esplendor suficiente que otrora se llamara belleza”¹²²⁰.

¹²¹⁷ José Ángel Valente, citado en Hernández Fernández, Teresa (ed.), *El silencio y la escucha*, Cátedra / Ministerio de Cultura, Madrid, 1995, p. 185.

¹²¹⁸ Broch citado en Blanchot, Maurice, *El Libro que vendrá*, *op. cit.*, p. 128. Resulta sintomático que la vida de los grandes matemáticos esté rodeada de un halo de tragedia, enloquecen, se suicidan o se dejan morir de hambre, como el propio Gödel.

¹²¹⁹ A propósito de las matemáticas y la literatura, Musil establece que “Es estúpido afirmar que se trata sólo de un mero cuerpo de conocimientos, pues hace ya mucho que lo que se trata de alcanzar es el pensamiento como tal. Que con todas sus exigencias de profundidad, osadía y novedad, se ve restringido por el momento a la lógica contemporánea. Pero se expande vorazmente alrededor, y tan pronto alcanza al sentimiento, se convierte en espíritu. Dar ese paso es cosa del escritor”. Musil, Robert. *Ensayos y conferencias*, *op. cit.*, pp. 43-44.

¹²²⁰ El ser que se revela en el arte, sostiene Blanchot, “es siempre anterior a la revelación: de ahí su inocencia (porque no ha de ser rescatado por la significación), pero de ahí su inquietud infinita si está excluido de la tierra prometida de la verdad”. Blanchot, M., *El Libro que vendrá*, *op. cit.*, p. 169.

En este intervalo enigmático podríamos vislumbrar la obra de Valente. ¿Dónde o cómo escuchar el eco cósmico y el diálogo de su palabra desértica?.

El sujeto es relación con otro, diálogo; el otro yo implica, como diría Peirce, a determinados interpretantes¹²²¹. Antes de que la palabra se identifique con la propia conciencia ya pertenece a otros, como afirma Bajtín; el hablante no toma las palabras de los diccionarios, sino “de los labios ajenos en los contextos ajenos, al servicio de las intenciones ajenas: de ahí el hablante las toma y las hace propias”¹²²².

Expectrovertidamente la palabra permanece exótica y posee una diversidad interna de voces. No sólo sus posibles interpretaciones inmediatas, sino el *decir* que la subtiende y dota de nuevos valores, pues lleva dentro, como tercero, un intérprete, una capacidad significativa de nuevos significados aún no asumidos. Voz también, por tanto, implícita.

Abandonándose en desiertos inauditos del pensar, el matemático¹²²³ y el poeta, se exponen a la exigencia vacía de la infinitud, a la gravedad de su destino; el pensar o el sentir de lo imposible.

Melancolía, complejidad de dones, audacia mortal de intentar sobrepasarse en lo insobrepasable, suspenderse intensamente en el

¹²²¹ Interpretantes que mantienen con los signos que interpretan una relación de alteridad.

¹²²² M. Bajtín citado en Ponzio, Augusto, *La Revolución Bajtiniana*, *op. cit.*, p. 197.

¹²²³ La soledad de los grandes matemáticos se vincula a una vocación implacable, a una llamada que los consume (tal es el caso de Cantor, Gödel, Peirce, Galois, etc.). Los matemáticos se convierten en “una analogía del hombre espiritual que ha de venir”, la “peligrosidad de su inteligencia” es ajena a los asuntos prácticos, ella contiene lo que Robert Musil llama una “existencia ejemplar”: “El matemático sirve a la verdad, esto es, a su destino y no a su objetivo. Ya puede el resultado ser mil veces económico: en sí mismo se trata de una pasión, de darlo todo”. Musil, Robert, *Ensayos y conferencias*, *op. cit.*, p. 42.

abismo de lo imposible. Errando en lo extremo, en la tensión de los *límites* de la infinitud de lo imposible. Lo dice el propio Valente:

[...] exasperada forma de expresión de un infinito despliegue del horizonte de lo posible. ¿No sería lo imposible la metáfora de un posible que infinitamente nos rebasa? ¿No se constituiría así, también en su absoluta infinitud, el desierto territorio de un ser –del ser– esencialmente errante?.¹²²⁴

Estamos ante otra versión poética del teorema de *incompletitud* de Gödel, como explicaremos más adelante. Ese ser, “esencialmente errante”, como el significante poético, intenta siempre llegar, anota Foucault, “a un cierto punto de la vida que sea lo más próximo posible a lo inviable”.¹²²⁵

En esta intensidad e imposibilidad, consiste la experiencia poética. Estar en algún camino sin poder detenerse nunca, compareciendo ante el infinito¹²²⁶ (errar del errar), buscando el desierto del desierto. El olvido como *pensamiento*. En este *límite* la irrupción de la “fragilidad de la palabra”¹²²⁷ corresponde al “pensamiento, al ras de su existencia, de su forma más matinal”, donde originariamente “es en sí mismo una acción - un acto peligroso”¹²²⁸.

¹²²⁴ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, *op. cit.*, p. 252.

¹²²⁵ Lo que se requiere, según Foucault, es “el máximo de intensidad y, al mismo tiempo, de imposibilidad”. Foucault, Michel, *De Lenguaje y Literatura*, *op. cit.*, p. 15.

¹²²⁶ El errar convierte “a lo finito en infinito”, aduce Blanchot, “A lo que se añaden estos rasgos singulares: de lo finito, aunque esté cerrado, siempre puede esperarse salir, mientras que la infinita vastedad, por no tener salida, es la cárcel; así como todo lugar sin salida se hace infinito” Blanchot, Maurice, *El Libro que vendrá*, *op. cit.*, p. 109.

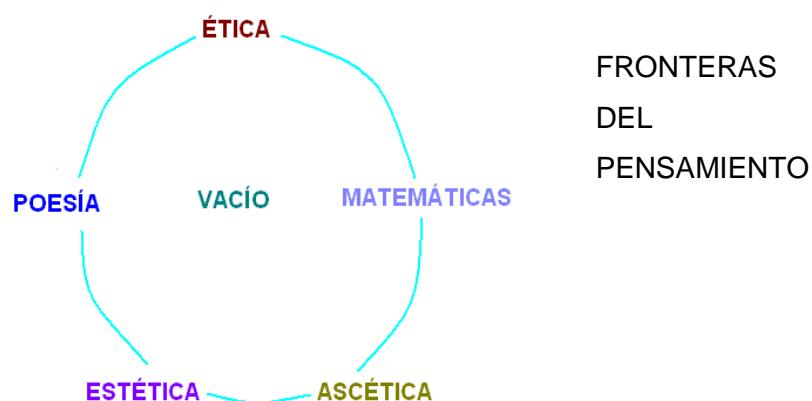
¹²²⁷ Foucault, Michel, *De Lenguaje y Literatura*, *op. cit.*, p. 17.

¹²²⁸ *Ibíd.*

Los ejercicios extremos que se viven dentro de la obra de Valente son experiencias. Situar estas experiencias poéticas en el espacio del pensamiento implica reconocer el volumen del lenguaje, su tránsito infinito hacia el *Decir*, la práctica desértica del silencio y la escucha (la eterna apertura), como ha escrito Foucault:

No son experiencias *con* el lenguaje, ya que el lenguaje mismo es el espacio denso en el que dichas experiencias se hacen. Se trata de una verdadera restitución, la del ámbito en el que tienen lugar, surgen y se cumplen. El lenguaje no se limita a relatar lo que parece haber sucedido lejos de él. La experiencia es la que en el volumen del lenguaje lo desdobra y hace aparecer en él *un espacio vacío y pleno a la vez que es el del pensamiento que es quien habla, el de la palabra que piensa.*¹²²⁹

Este proceso sintetiza la fusión de palabra, acto y pensamiento. Problema crucial de la creación poética que en su pensar el olvido y lo imposible integra todas las fronteras, según lo indicamos en el siguiente diagrama:



El pensamiento crece en el interior de la palabra, entre su silencio.

¹²²⁹ *Ibíd.*, p. 13.

La *Terceridad* del pensamiento fluye y ritma entre fronteras éticas, poéticas, matemáticas, estéticas y ascéticas. Su formación laberíntica se activa en la poesía por el *continuum* entre materia y espíritu. Nace de una palabra silenciosa de luz pulvivertida que respira y se desplaza en la palabra universal. Pasamos del caos lucreciano al cosmos inestable por medio del *ritmo*, *el límite*, *lo intermedio*, el pensar.

En el espacio infinito del ritmo el poema está modulado por la *huella* inmemorial que lo conduce a las proximidades del desierto. Allí escuchamos el errar del significante. Y con él, rota el lenguaje mismo. Observamos aquí que la *Terceridad* evoca un fondo en el que los contrarios son realmente diferencias, la expansión emergente que remite a un centro nominativo y ontológico, es decir, ontopoético, como lo denomina Domínguez Rey.¹²³⁰

La infinitud de lo *intermedio* propia de la *Terceridad* nos revela, también, en la poesía de Valente la sombra del *límite*, el *trasmundo*. De tal modo los elementos (agua, fuego, tierra y aire) funcionan como oscilaciones entre el umbral y la sombra. Observemos:

.....

Nada tiene más fuego que la ausencia.

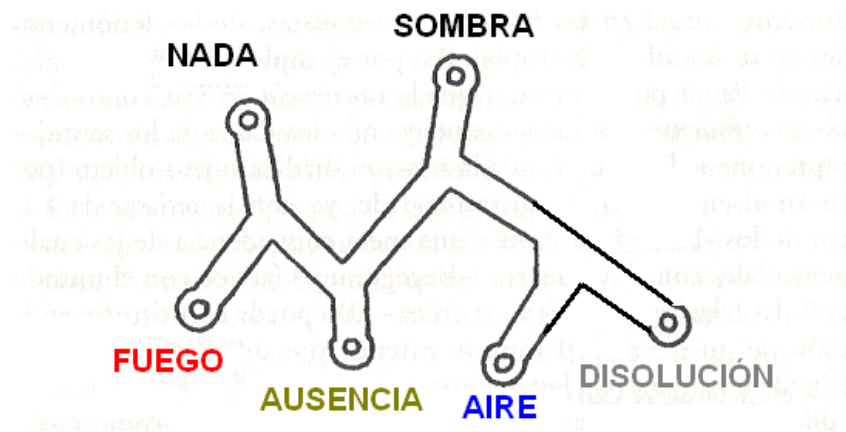
.....

*Me he perdido
con el aire en las bóvedas tan bajas*

¹²³⁰ Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, op. cit., p. 235.

*de un cielo que, piadoso, me disuelve*¹²³¹.

Los elementos son una invariable relacional que conforma las *combinatorias* de la destrucción, desaparición y/o resurrección. En el primer verso tenemos la tríada nada – fuego – ausencia. Y en los últimos versos tenemos la tríada sombra - aire – disolución. Estas tríadas de los elementos conforman el siguiente diagrama:



Terceridad de los elementos en la poética de Valente.
Tríadas nada – fuego – ausencia y sombra - aire – disolución.

TRÍADAS DE LOS ELEMENTOS Y EL *TRASMUNDO*.

Observemos en otro poema la mediación o *Terceridad* de los elementos:

.....

*desde las aguas viene el hombre
con figura de mar,*

¹²³¹ Valente, José Ángel, “(Días de octubre de 1996)”, *Fragments de un libro futuro*, op. cit., p. 71.

*pone su planta, el límite, establece
 las luces del poniente
 y los umbrales del amanecer.
¹²³²*

Vemos en el texto que *el hombre con figura de mar* iconiza el *límite*, es decir, que divide el universo del poema en dos; distribuye sus sombras y *establece* a un lado *las luces del poniente* y al otro *los umbrales del amanecer*.

Los *límites* o fronteras de la *Terceridad*, también están indicados por las preposiciones: *desde, con, del*.

El agua mediatiza la venida del hombre en *los umbrales del amanecer*. Las aguas del mar transvasan y transfieren un futuro. La potencialidad de este futuro pertenece a la *Terceridad*.

La *Terceridad* es la categoría del futuro infinito¹²³³, de la continuidad, de la universalidad, la mediación, la relación ternaria, la

¹²³² Valente, José Ángel, "(Figuras)", *Obra poética 2, op. cit.*, p. 233.

¹²³³ La orientación pragmática en el futuro infinito tendría un fundamento estético. "El ser de lo general «Allgemein», de la razón, radica en su gobierno de los sucesos particulares. Así pues, está en la esencia de la razón que su ser no pueda nunca ser completamente consumado. Tiene siempre que permanecer en estado de incipencia, de crecimiento. En esto se parece al carácter del hombre, que reside en las ideas que concebirá, los esfuerzos que hará y que sólo se desarrolla cuando las ocasiones para todo ello se le presentan efectivamente. Pero en el transcurso entero de su vida ningún hijo de Adán ha manifestado nunca totalmente lo que había en él. Así pues, el desarrollo de la razón requiere más sucesos particulares de los que podrían nunca suceder. Requiere también de la completa coloración de todas las cualidades de la sensación, incluido el placer. Este desarrollo de la razón consiste, como puede observarse, en su materialización, esto es, en su manifestación." Apel, Karl-Otto, *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce, op. cit.*, p. 154.

generalidad, lo simbólico¹²³⁴, la necesidad, la ley, el *pensamiento*, el infinito, la relacionalidad.

Los pensamientos tienen una *generalidad* que los diferencia de las cualidades y de los hechos. Las cualidades son independientes del tiempo pero los pensamientos son producidos, crecen y tienen sus razones¹²³⁵. Los pensamientos no son hechos porque no se refieren meramente a lo que ha sucedido o existe. Los pensamientos son *generales* pues se refieren a todas las cosas posibles. La generalidad tiene una mezcla de potencialidad cuya ley considera lo que *nunca* ha sucedido¹²³⁶.

Esta caracterización peirceana del pensamiento nos permite comprender los agudos ensayos de R. Musil, en los cuales afirma que el alma es “una coimplicación de sentimiento y pensamiento” pero que es éste último el que “imprime al sentimiento las modulaciones de un cuarto de grado”¹²³⁷. Aclara que las vivencias de los sentimientos fuertes son impersonales¹²³⁸. Y, en el *límite*, es decir, en relación con el pensamiento,

¹²³⁴ Un rasgo de *Terceridad* del *límite* poético es la comprensión de lo simbólico.

¹²³⁵ En cambio no se puede preguntar al rojo por qué es como es.

¹²³⁶ La lógica de Peirce vive en las fronteras del *nunca*: “Ninguna colección de hechos puede constituir una ley, pues la ley va más allá de cualesquiera hechos cumplidos y determinados como hechos que pueden ser, sino que todos los que nunca han sucedido, han de ser caracterizados. No hay objeción en decir que una ley es un hecho general, con tal que se entienda que lo general tiene una mezcla de potencialidad en ello, de tal modo que ningún tipo de acumulación de acciones aquí y ahora pueden hacer nunca un hecho general. En cuanto general, la ley, o hecho general, atañe al mundo potencial de la cualidad, mientras que en cuanto a hecho, concierne al mundo real de la actualidad. Así como la acción requiere un tipo particular de sujeto, materia que es extraña a la mera cualidad, así la ley requiere un tipo particular de sujeto, el pensamiento o, como se suele decir en este contexto, la mente, como un tipo particular de sujeto extraño a la acción meramente individual. La ley, pues, es algo tan ajeno a ambas, cualidad y acción, como ellas lo son entre sí”. Peirce, Charles S., *Obra Lógica Semiótica*, *op. cit.*, pp. 203-204.

¹²³⁷ *Vid.* Musil, Robert, *Ensayos y conferencias*, *op. cit.*, p. 323.

¹²³⁸ La *Primeridad* de los sentimientos fuertes es casi tan impersonal como son las sensaciones, asegura Musil, “El sentimiento por sí mismo es pobre en cualidades, y sólo quien lo vive le da

en la *Terceridad* fronteriza, es donde se crea la sorprendente significación de los sentimientos elevados. El poema o la novela se producen en la *Terceridad* de esta intrincada síntesis recíproca en que nos sorprende la multiplicación de horizontes de significación. La creación de grandes sentimientos por un autor es un “entrevero de sentimiento y entendimiento”¹²³⁹ y son las vías de *conexión* en este *límite* lo importante, pues todo lo interno está “vinculado y emparentado entre sí”¹²⁴⁰. La experiencia de este *límite* conlleva la *tensión* poética, explica Musil:

Es la experiencia original convertida interiormente en centro de muchas otras; es el sentimiento junto con su vecindad intelectual y emocional, y las vías de conexión. Cuando un hombre nos estremece e influye sobre nosotros, sucede porque afloran en nosotros las mismas agrupaciones de ideas en que él condensa sus vivencias, así como sus sentimientos, que ganan en esa complicada síntesis recíproca una sorprendente significación.¹²⁴¹

Esto se entiende con la poesía intensa, pura y rítmica de Jorge Manrique y de otro poeta que influyó en Valente, Antonio Machado, quien en uno de sus versos dice:

*Álamos del amor cerca del agua
que corre y pasa y sueña*¹²⁴².

diversos atributos. El par de diferencias que hay en el tipo y en el modo de discurrir los sentimientos, son insignificantes”. *Ibid.*, p. 36.

¹²³⁹ *Vid. Ibid.*

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹²⁴¹ *Ibid.*, p. 36.

¹²⁴² Machado, Antonio, citado en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/Buscar.asp?Id>.

Y en Valente contemplamos, también, la síntesis desnuda entre pensamiento y sentimiento:

*Soy débil. No sé dónde apoyarme. Vacío está de todo ser el aire. No estás. No estoy. Qué giratorio cuerpo el de la nada*¹²⁴³.

De igual modo la tensión crítica debe extender mucho más el entramado de ideas y sentimientos de que se trate, considerando plenamente como *Terceridad* (continuidad, generalidad, relacionalidad) la intertextualidad en la que toda obra se deslinda de la tradición. Al respecto escribe Musil:

Así que en la buena literatura se hace ver la peculiar situación de que lo general, la continuidad y la aportación personal del individuo no se pueden separar, con lo cual, ni la continuidad crece en algo más que en extensión ni lo personal gana una posición firme, y el conjunto consiste en variaciones que se van yuxtaponiendo sin ningún objetivo.¹²⁴⁴

Desde la *Terceridad* todo poema puede considerarse como una versión de un poema que nunca se escribirá.

La *Terceridad* constituye el campo de la *intertextualidad*. Los poemas acontecen en un continuo, cada uno de ellos surge como un intertexto de otros poemas, porque siempre están mediando entre los poemas precursores y las futuras lecturas. Un caso que nos interesa en

¹²⁴³ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 323.

¹²⁴⁴ Musil, Robert, *Ensayos y conferencias, op. cit.*, p. 224.

esta Tesis es la invariante intertextual del *deslinde de la transparencia* que Valente parece retomar de P.Celan. Leamos:

XIII

*En el líquido fondo de tus ojos
tu cuerpo salta el agua
como un venado transparente¹²⁴⁵.*

En el comienzo del poema de P. Celan asoma el mismo animal translúcido:

*Cazan un venado color de agua en las marcas
del crepúsculo.*

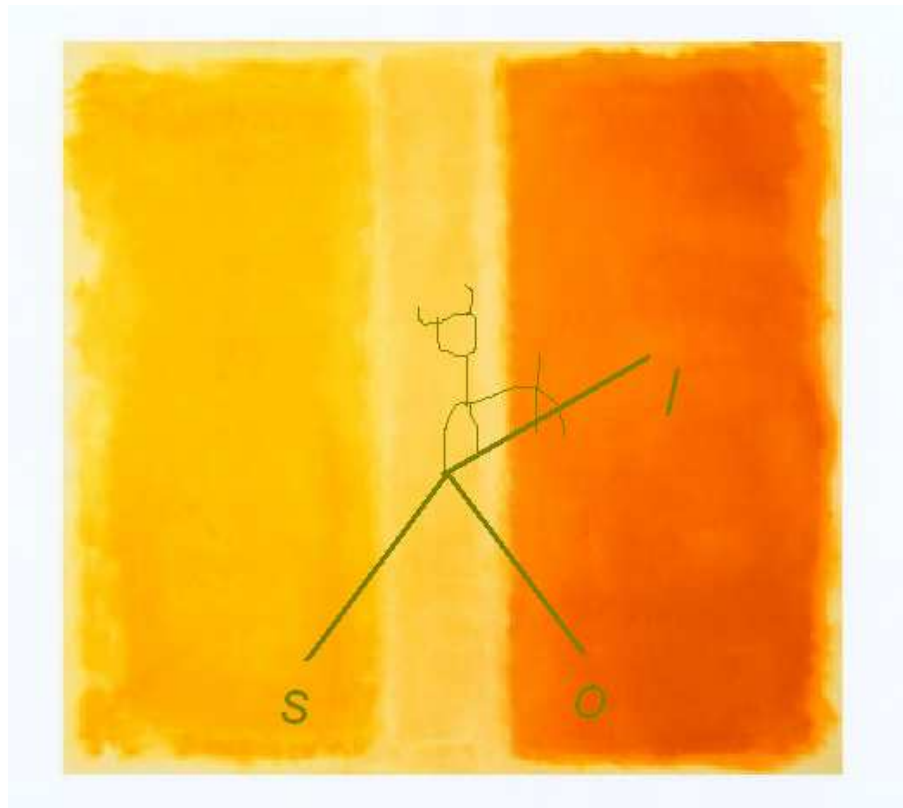
.....¹²⁴⁶

Las relaciones del *venado* con el color del agua y las marcas del crepúsculo hacen al lejano *venado* intocable e irreconocible, la palabra deslinda la transparencia.

Intertextualmente el súbito venado combina una relación triádica, en la cual el poema de Valente (tomado como signo) media entre el poema antecedente de P.Celan (su objeto) y el signo interpretante que serían las lecturas futuras, *evolutivas*, diría Peirce.

¹²⁴⁵ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 161.

¹²⁴⁶ Celan, Paul, “La Última Bandera”, *Obras Completas, op. cit.*, p. 413.



S: signo; O: objeto; I: interpretante.

Venado color de agua en las marcas del crepúsculo.

TRÁNSITOS TRANSPARENTES DEL TERCERO.

Dentro del proceso de intertextualidad se puede considerar la *Terceridad* plenamente. Conseguimos tomar un signo en un sentido muy extenso en el que su interpretante no sólo sea un pensamiento, sino una acción o una experiencia, e incluso ir más allá, “ampliar de tal modo el significado de un signo [haciendo] que su interpretante sea una mera cualidad del sentir”¹²⁴⁷. Subraya Peirce:

¹²⁴⁷ Peirce, Charles S., *Obra Lógica Semiótica, op. cit.*, p. 116.

“La *Terceridad* es la relación triádica existente entre un signo, su objeto y el pensamiento interpretante, que es en sí mismo un signo, considerada dicha relación triádica como el modo de ser de un signo. Un signo media entre el signo *interpretante* y su objeto.”¹²⁴⁸

Desde el nivel de la *Terceridad*, podremos conjeturar sobre las lógicas que subyacen en la “estructura” de los *límites*, sobre lo fronterizo o el continuo que sobrelleva e induce los traspasos. Como se da por ejemplo en el nacimiento de la luz:

LA PEQUEÑA Luz
de los colibríes
en las ramas
del amanecer.

Bebían la flor, bebían
su naturaleza en ella.

y la flor despertaba, súbita
en el aire,
encendida,
*incendiada, embebida de alas.*¹²⁴⁹

Continuo de la luz en el que el colibrí deviene flor: Colibríes *infinivertidos*, embebidos en la flor y su *PEQUEÑA Luz* *expectrovertida*, *en el aire, /encendida, /incendiada, embebida de alas*. *Infiniversión* y expansión del poema hacia un horizonte ilimitado. *Elipsis*

¹²⁴⁸ Sintéticamente señala Peirce que “Un Tercero es algo que pone a un Primero en relación con un Segundo. Un signo es una especie de Tercero”. *Ibíd.*

¹²⁴⁹ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 212.

del amanecer. Tono trascendente que genera los “modelos” del vuelo, la red y lo espectral.

Continuo sintético de relaciones. Relación de relaciones entre la figura de la anáfora (*los colibríes*) *Bebían la flor, bebían/ su naturaleza en ella* y la musicalidad (paranomasia): *en el aire, /encendida, /incendiada, embebida de alas*. Elipsis del límite que daría forma emboscada a las ideas: amanecer del despertar, vuelo de la flor, creación del mundo en el nacimiento de la luz. Amanecer mitológico.

1. EL PENSAMIENTO Y LA VIDA EN LA VIBRACIÓN DE LOS LÍMITES DE LA PALABRA POÉTICA.

“No bien pues de su luz los horizontes
- que hacían desigual, confusamente
montes de agua y piélagos de montes-
desdorados los siente...”
Góngora.

La infinitud del *Decir*, la infinitud de la alteridad y la infinitud de la existencia hacen vibrar las intrincadas relaciones del pensamiento y la vida en las membranas de la palabra poética, por lo cual aquéllas se extienden y retraen.

La *Primeridad* se *modula* en la *Terceridad*: la constelación de sentimientos que sobrevienen en el límite “anterior” del “nacer a la mañana del mundo” se modula por la osadía de sus relaciones, por el

pensamiento, por el modo singular de entretrejerlo, la singularidad de su lógica.

La *tensión* de la *palabra anterior*, conjuga la *infiniversion* y *expetroversión* de los *límites*: la tensión que se retrae en el interior de las palabras transita por sus *límites* sombreados con efectos espectrales que horadan la expresión infinitamente, abriéndose en el significante que se desborda. Ritmo del *límite*, paradoja de la exterioridad de lo íntimo.

Las relaciones y operaciones lógicas en los bordes, *límites* o cruz del *transirse*, revelan en todos los casos la peculiaridad de una “triadicidad”: vacío- palabra- plenitud que modula los *límites* en “bucles”, con lo cual alcanzamos una lógica modal sintética que retoma lo imposible en lo posible, lo posible en lo necesario, lo imposible en lo posible de lo imposible, etc.; una lógica que construye multitud de combinaciones modales.

El *límite* del vacío o concavidad de las palabras poéticas se relaciona con una lógica interválica que manifiesta lo ausente y está asociada a la penetración en la materia, con lo cual se conforma la tríada: materia-palabra- cuerpo.

Esta tríada en otro orden corresponde a la tríada central: sentimiento-palabra-pensamiento, reflejo de la curva de lo que Valente llama “pensar el sentimiento y sentir el pensamiento”, cuya recursividad nos recuerda el triadismo peirceano¹²⁵⁰ y el gran aporte de Musil a la

¹²⁵⁰ El triadismo de Peirce es justamente topológico (interior, exterior y frontera), trata del continuo: "Una cosa vista desde el exterior, si se consideran sus relaciones de acción y reacción

crítica literaria para liberarla de la “satisfacción insustancial de aparentes sistemas causales”¹²⁵¹:

Una manera mejor de contemplar la literatura sería no sintetizarlo todo en función de lo que ya existe de todas formas aunque no se haga, sino desplegar unas junto a otras tan sistemáticamente como fuera posible las singularidades -aquello en lo que el autor no se repita diez veces, ni la época mil -. Se obtendría como perfil la curva *límite* de nuestros sentimientos e ideas, la línea de conexión de los puntos finales de todos los caminos, donde se cortan frente a lo que aún no se ha dado.¹²⁵²

Con esta *curva límite* tendríamos una crítica *expectrovertida* en la que habría desplazamientos en diversas escalas de rangos y una observación reintegradora.

Esa *curva límite*, de la que habla Musil, en la obra de Valente puede dibujarse con tres valores de la palabra poética propios de sus bordes: *lo ilimitado* (el abismo, el origen, el sentido como umbral de la palabra, el pre-aparecer, el vacío, la penetración en la materia, etc.), *lo indecidible* (lo uno y lo otro, el ritmo, la proximidad) y la *transparencia* (la unión entre *el límite más interno* y *el límite más externo*, la translejanía, la reintegración), que corresponden a relaciones lógicas que interactúan y se recubren entre sí (según los ordenes de *Primeridad*, *Segundidad* y *Terceridad*): indeterminación, incompletitud y continuidad.

con otras cosas, aparece como materia. Vista desde el interior, si se considera que se ha sentido su carácter inmediato, aparece como conciencia. Estos dos puntos de vista se combinan cuando recordamos que las leyes mecánicas no son más que hábitos adquiridos, como todas las regularidades de la mente, incluida la tendencia a adquirir hábitos, y que esta acción del hábito no es sino la generalización, y la generalización no es sino la extensión de los sentimientos" (6.268). Peirce citado en Deladalle, Gérard, *Leer a Peirce hoy*, *op. cit.*, p. 134.

¹²⁵¹ Se trata de la crítica histórica que agrupa obras en torno a su autor, y autores en torno a alguna corriente de época.

¹²⁵² Musil, Robert, *Ensayos y conferencias*, *op. cit.*, p. 322.

Localizamos la espacialidad de la curva de lo extremo desde los límites lógico-poéticos así:

- a. Lo *indeterminado* (el valor del UMBRAL). Lo ilimitado del límite de la palabra poética, la experiencia mística, la ausencia, la negatividad, los intersticios del tiempo, el pre-aparecer, la anterioridad, la retracción. Corresponde a la *Primeridad*. Lógica hipotética. Y desde el signo a lo que Peirce llama *el Ground*, el centelleo del instante, inasible, eterno.

El límite de lo indeterminado corresponde en Valente a los arquetipos de la *nada*, *la noche* y *nadie*. A las isotopias de lo quemado, lo anegado, las sombras:

*Tiento las sombras a la caída de la tarde, en la plenitud solar de la mañana, despierto o bien en sueños, y tal vez adelanto los brazos ante mí, palpo el ciego perfil que no consigo nombrar, creo que he visto seres que amo aún y que ya nunca volveré a ver o no me reconocerán ellos a mí,...*¹²⁵³

- b. Lo *intermedio* (el valor de lo FRONTERIZO). La oscilación, la modulación, el ritmo, lo interválico, la pausa, lo gris. Lógica multivalente. Cuantificadores abstractos.

Lo interválico en la poesía de Valente es una invariante que se produce, por ejemplo, en la isotopía del *olvido de nadie*:

¹²⁵³ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 323.

Olvidar.

Olvidarlo todo.

Abrir

al día las ventanas.

Vaciar

la habitación en donde,

húmedo, no visible, estuvo

el cuerpo.

El viento

la atraviesa.

Se ve sólo el vacío.

Buscar en todos los rincones.

No poder encontrarse.¹²⁵⁴

- c. La *incompletitud* (el valor del MARGEN). El fragmento, lo interminable. Lugar de la alteridad. Predomina la *Segundidad*. Corresponde al *límite* lógico-poético de lo INDECIDIBLE. Teoremas de Limitación. Y desde el signo al objeto mediato. *Límite* del poema en sus versiones del poema inalcanzable. Arquetipo poético del *nunca*. Proceso del incesante comienzo:

¹²⁵⁴ *Ibíd.*, “(Memoria de K)”, p. 270.

*LENTAS SIGUEN las lunas a las lunas, como cede a la luz
la luz, los días a los días, el párpado tenaz al mismo sueño.
Vivir es fácil. Arduo sobrevivir a lo vivido.¹²⁵⁵*

- d. *El continuo* (el valor del HORIZONTE). La *Transparencia* y la intertextualidad. Corresponde a la *Terceridad*. El espacio topológico. La reintegración lógica. Lógica de categorías. Y desde el signo al interpretante. *Límite* del poema:

*De ti bebí
hasta nacer el día de mi boca,
como ventosa oscura en la frontera
donde gorjea el despertar.¹²⁵⁶*

En este poema de Valente la *transparencia* de los *límites* que acontece en las palabras nos conduce a la poética de H. Broch, en la que se experimenta la *continuidad* que une el *límite más interno* y el *límite más externo*, anulando el espacio. El *DUELO* de los *límites* como extrañas y familiares lejanías: *TRANSLEJANÍA*, *supralejanía* que fija una patria en lo inescrutable a lo cercano:

*.....todo había tomado esa nueva forma que elimina toda
cercanía, penetra toda cercanía y la traspasa a lo inescrutable,
[...] supralejanía en la lejanía, el más externo y al mismo
tiempo el más interno límite de ambas, lo irreal en la realidad*

¹²⁵⁵ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 296.

¹²⁵⁶ *Ibíd.*, p. 211.

de ambas, hechizado en ambas lo lejanamente apartado..., la belleza".¹²⁵⁷

El *límite* como el más lejano horizonte tendido entre lo infinito y lo finito; sostenido equilibrio de la infinidad limitada:

[...]su límite más interno, donde cada esencia se

anula a sí misma,

el símbolo que anula el espacio, la belleza que anula el espacio, anulando el espacio

por la unidad, que establece entre el límite más interno y el más externo,

por lo cerrado en sí mismo de lo infinitamente limitado,

la infinidad limitada, la tristeza del hombre...¹²⁵⁸

2. LA FRONTERA ENTRE LA SABIDURÍA Y EL DELIRIO.

LA INDECIDIBILIDAD.

El primer decir quiebra las condiciones de cualquier enunciación, se desdice en lo que dice, trama todas las interrupciones de la totalidad. Lo dicho nunca puede igualarse en el decir, alguien escapa a aquel¹²⁵⁹. El

¹²⁵⁷ Broch, Hermann, *La muerte de Virgilio*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, p. 116.

¹²⁵⁸ *Ibíd.*, p. 120.

¹²⁵⁹ El discurso reconoce el enigma del decir, es una palabra que es Dios. Lévinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, op. cit., p. 334.

poder de equivocidad del decir escapa de la esencia que lo engloba. El equívoco o el enigma son la modalidad de la trascendencia.

La distancia del *Decir* nos retiene y nos convierte en adverbios del Verbo.

E. Jabés nos habla de los diferentes trayectos que se abren en la noche del poeta hasta entrar en el verbo, comenzando por una geometría secreta entre las letras:

*“Primero está ese trazado apenas visible de letra a letra, de la sombra a una sombra menos sombría; luego ese fulgor ya consciente del vocablo; por último, ese camino pavimentado del discurso y de la escritura domeñados...”*¹²⁶⁰

Sin embargo, este paisaje se altera en cuanto sobreviene el poder de equivocidad del *Decir*, cada vez que “tropezamos con la palabra oculta en la palabra”, con *el más allá de lo otro que ser* y, entonces, nos cerca el delirio¹²⁶¹; el canto y el grito se confunden. Las extravagancias se albergan en las palabras que certifican la sabiduría.¹²⁶²

Los socavones del delirio constituyen los *límites infinivertidos* de nuestra cultura, la relación de ésta con aquello mismo que excluye, en

¹²⁶⁰ Jabès, Edmond, *El libro de las preguntas*, op. cit., v. 1, p. 95.

¹²⁶¹ A este respecto apunta Jabés: “no creáis que la locura nos ha abandonado alguna vez; como el dolor, nos acecha a cada etapa, quiero decir cada vez que nos tropezamos con la palabra oculta en la palabra, con el ser escondido en el ser. Pobres de nosotros que no podemos rozar la demencia sin arriesgarnos a no volver a recuperar la razón. La locura y la sabiduría son los dos polos del día. Su porvenir es diferente. [...] Los sabios y los locos -¿es el azar quien decide?- son aquellos a quienes una profunda insatisfacción empuja hasta las ramas ocultas”. *Ibid.*

¹²⁶² Este fenómeno corresponde a lo que Lévinas llama “Duplicidad oracular”, en la cual, “las extra-vagancias están alojadas en las palabras que garantizan la sabiduría”. Levinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, op. cit., p. 297.

palabras de Foucault, “con esa verdad de sí misma, *lejana e inversa*, que descubre y recubre en la locura”¹²⁶³.

En el alejamiento de la desmesura del delirio, encontramos el discurso que se mantiene en el corazón de su lejanía¹²⁶⁴. Su lenguaje calla en la *superposición* consigo mismo, designa el lugar de donde viene la obra ausente¹²⁶⁵. Se implica a sí mismo: enuncia en su enunciado la lengua que lo enuncia; su palabra, estima Foucault, “se envuelve sobre sí misma, diciendo otra cosa por debajo de lo que dice, de la que es a la vez el único código posible”¹²⁶⁶. El misterio del interior de su palabra detenta su lengua que no dice otra cosa que esta implicación.

Esta estructuración misteriosa que la locura comparte con la poesía instala a la palabra en un “repliegue esencial”¹²⁶⁷ que la socava hasta el infinito, liberándola desde su centro e impugnando los *límites* de la cultura.¹²⁶⁸

¹²⁶³ Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura*, op. cit., p. 270.

¹²⁶⁴ La escucha de voces que llegan de muy lejos nos dice “en la mayor cercanía lo que somos”, el peligro de la locura como nuestra verdad más próxima, registra M. Foucault: “no hemos estado a distancia de la locura, sino *en la distancia* de la locura. Al igual que los Griegos no estaban alejados de la *ubris* porque la condenaran, sino que más bien estaban en el alejamiento de esta desmesura”. *Ibid.*, p. 271.

¹²⁶⁵ La locura indica un pliegue esencial, permanece cercana y extraña a la literatura porque “no manifiesta ni cuenta el nacimiento de una obra”, argumenta Foucault, “designa la forma vacía de donde viene esa obra, es decir, el lugar en el que no deja de estar ausente, donde nunca se la encontrará porque nunca se ha encontrado allí. Allí, en esa pálida región, en este escondite esencial, se desvela la incompatibilidad gemela de la obra y la locura; es el punto ciego de la posibilidad de cada una de ellas y de su mutua exclusión”. *Ibid.*, p. 276.

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 274.

¹²⁶⁷ Repliegue que no oculta una significación prohibida, sino que consume lo conocido, deduce Foucault, “un lenguaje estructuralmente esotérico. Es decir que no comunica, ocultándola, una significación prohibida; se instala de entrada en un repliegue esencial de la palabra”. *Ibid.*, p. 273.

¹²⁶⁸ La importancia de estos lenguajes excluidos está en su transgresividad. Poco importa entonces, como explica Foucault, “lo que se dice en un lenguaje semejante y las significaciones que allí se dan. Es esta liberación oscura y central de la palabra en el corazón de sí misma, su fuga incontrolable hacia un hogar siempre sin luz, lo que ninguna cultura puede aceptar inmediatamente”. *Ibid.*

Poesía y locura son lenguajes dobles que sólo existen en la matriz de su lengua; son irrupción de un significante.

La autoimplicación del lenguaje del delirio remonta las palabras hasta su fuente y, en su matriz nada queda dicho. El delirio aparece como una prodigiosa “reserva”¹²⁶⁹ de sentido, que lo retiene y suspende, por lo cual dispone un vacío – donde lengua y habla se implican- para que, infinitamente, quizás, algún sentido se instale en él.

Delirar y escribir se aproximan al máximo desde Mallarmé¹²⁷⁰, por cuanto el mismo movimiento del lenguaje que enuncia lo que dice hace descifrable la lengua que descifra la palabra. Esta transposición de *límites* no sólo modifica soberanamente todas las significaciones sino que inscribe en las palabras su principio de desciframiento, encierra el lenguaje segundo de la crítica, pues el decir “interpreta desde que dice”¹²⁷¹.

La crítica deja de ser una adición externa¹²⁷² para formar parte del vacío que instaura el inacabamiento del lenguaje poético. La lengua se establece sobre la palabra.

¹²⁶⁹ La locura abre una reserva lacunar, reserva que, según Foucault, “designa y muestra ese vacío donde lengua y habla se implican, se forman una a partir de la otra y no dicen otra cosa más que su relación todavía muda. Después de Freud, la locura occidental se ha convertido en un no lenguaje, porque se ha convertido en un lenguaje doble (lenguaje que no existe más que en este habla [*parole*], habla que no dice más que su lengua), es decir, una matriz de lenguaje que, en sentido estricto, no dice nada”. *Ibid.*, p. 275.

¹²⁷⁰ Foucault establece que a fines del siglo XIX la literatura implicaba ya, “bajo cada una de sus frases, bajo cada una de sus palabras, el poder de modificar soberanamente los valores y las significaciones de la lengua a la que a pesar de todo (y de hecho) pertenecía; suspendía el reino de la lengua con un gesto actual de escritura”. *Ibid.*, p. 276.

¹²⁷¹ Según A. Domínguez Rey el decir es perspectiva dicente. El valor táxico y metonímico del lenguaje que, une el gesto y la expresión son continuos a la existencia en el mundo. Domínguez Rey, Antonio, *El drama del lenguaje*, *op. cit.*, p. 195.

¹²⁷² La crítica ya no puede funcionar como adición externa porque forma parte de su necesidad interna e inacabable. *Vid.* Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura*, *op. cit.*, p. 276.

La crítica se constituye dentro de la autoimplicación y el ritmo que abre el *decir* poético acoplado al aire, creando una resonancia cósmica donde vibran, fulgurantes y afines, figuras desconocidas.

La crítica se liga así con el acoplamiento de lo más lejano, tal como la seguimos en las operaciones lógico-musicales de los jeroglíficos esbozados en la poética de Valente:

Poética

Dragón

*(acoplado a la trucha
engendra al elefante)*¹²⁷³

La palabra oculta en el poema abre en su *Decir* la autoimplicación, la duplicidad y el vacío. No podemos saber cuántos órdenes de ironías se podrían generar en sus poemas.

En el exterior la bestia desconocida contacta en la lejanía la transformación lógico-musical de las figuras del fondo. Bestia preñada, *innombrable* que cierra la marcha¹²⁷⁴. Bestia preñada, hendidura del hambre mejor que la luz, acogida al todo.

Aliento nocturno, aliento cíclope del Dragón que articula el compás del vacío, la cicatriz del *límite*.

Animal, voz que da forma a lo borrado, *decir* que se hunde en el fulgor de los abismos, circula y perfora los reinos. He aquí, interrelacionados, conceptos y palabras que, por separado, remiten a

¹²⁷³ Valente, José Ángel, *Obra poética I, op. cit.*, p. 449.

¹²⁷⁴ René Char pinta la *Sabiduría con los ojos llenos de lágrimas* como un cíclope bufo, Bestia innombrable que cierra la marcha de un extraño rebaño. Char, René, *Común presencia, op. cit.*, p. 247.

referentes y contextos semánticos diversos, pero aquí se aproximan, concitan, potencian y funden, dándole la vuelta al diccionario; es decir, crean un dominio propio, aquel paraje del proceso verbal chino.



La crítica constituye la impugnación en el *límite*, como sucede con los nexos insólitos en el trazado equívoco de una tabla de ajedrez suspendida entre los cielos, y en cuyo esquivo paisaje las figuras, las bestias y sus sombras se destronan en la circularidad de las escalas.

IMPUGNACIÓN EN EL *LÍMITE*.

La equivocidad del *decir* transforma las palabras en hambriento vuelo circular, en “centros de suspenso vibratorio”; invierte los reflejos de las palabras en cuanto que la luz última de ellas pasa de una a otra en una acristalada escalera de giros, tal como las consideraba Mallarmé en la transición o inversión de sus reflejos dentro del poema:

“...debemos aspirar ante todo a que, dentro del poema, las palabras – que ya son bastante en sí para no recibir más impresiones desde afuera- se reflejen unas sobre otras hasta parecer no ya tener color propio, sino ser únicamente las transiciones de una gama”.¹²⁷⁵

Esta cita puede ser considerada como la mejor definición que tenemos de la *expectroversión de los límites* y nos recuerda las redes de cristal suspendidas en los poemas de Valente, redes tejidas por palabras que son lentejuelas que inundan los abismos; diríamos que en el rostro de sus palabras se mece la ilegibilidad de las lentejuelas: mitad agua, mitad cristal. En la mitad del agua, llanto y sangre que hablan, tarde, al cielo. Y, en el cristal, la voracidad de los reflejos.

Tal voracidad hace que la voz se enrede con la ceniza o con los crustáceos, que improvise campanas en los cuerpos y todo ello sucede porque el lenguaje siempre está hablando de sí mismo, de su poder adhesivo:

¹²⁷⁵ Mallarmé citado en Blanchot, Maurice, *El libro por venir, op. cit.*, p. 264.

*COMO CRISTAL, como crustáceo o larva,
cuerpo voraz en otro cuerpo.*

No vives sin su sangre.

*Has ido violando
con tus ventosas húmedas
los puntos más secretos.*

*Te hiciste sierpe, noche,
viscosidad, residuo
de cuanto el otro
de sí no habría
podido nunca morir bastante.¹²⁷⁶*

Vemos un cuerpo o lenguaje voraz en otro cuerpo o lenguaje: desde el mismo *cristal* nacen dos lenguajes viscosos, complementarios, interiores el uno al otro, cruzados, conformando una única trama verbal que se vuelve contra sí, destruyéndose en el interior de su cuerpo espesado y viperino. El significante se autoimplica y replica.¹²⁷⁷

¹²⁷⁶ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 203.

¹²⁷⁷ Al considerar la procesualidad del significante, A. Domínguez Rey describe la autofragmentación del significante y su función como indicador del encuadre paradigmático y de la dirección sintágmatica. Domínguez Rey, Antonio, *El drama del lenguaje, op. cit.*, p. 147.

En su espesor el lenguaje se aleja y se aleja de sí, se impugna. La impugnación del lenguaje es *la experiencia del límite* en que se arrastran todas las cosas hasta transgredir el *límite* del ser.

El espesor de la impugnación es una invarianza en las poesías de Valente, de la cual la *voracidad de los cuerpos* resulta una variante; dicha voracidad constituye además, una implicación de la amplitud de la relación refleja del lenguaje.

La relación refleja del lenguaje la reconocemos fácilmente en el anterior poema al ver el conjunto de semas relacionados con lo voraz y lo adhesivo que lo atraviesan y al escuchar las aliteraciones de **V** y **C**, que se incrustan en los espejos de los sonidos.

El sema de lo adhesivo se diferencia en un grado del sema de lo voraz.

Tenemos en la constelación de las isotopias de lo adhesivo: *larva, ventosas húmedas, puntos más secretos, sierpe, viscosidad, residuo.*

Y en la constelación de las isotopias de lo voraz: *crystal, crustáceo, cuerpo voraz en otro cuerpo, no vives sin su sangre, violando, noche, no habría podido nunca morir bastante.*

En cuanto a la voracidad de los reflejos de los sonidos escuchamos la permanente impugnación de lo dicho; debajo del jeroglífico de la escritura pasa una música esquiva:

El eco de la **C**, su quebrantar: *Como crystal, como crustáceo..., cuerpo voraz en otro cuerpo.*

La V que vulnera: *larva, no vives sin su sangre, has ido violando, con tus ventosas húmedas, viscosidad.*

El secreto de la S que deslucce: *sangre, puntos más secretos, sierpe.*

La relación refleja del lenguaje se hace tan densa que no permite interpretaciones fuera de sus redes; el lenguaje sólo está hablando de sí mismo; el poema dice de nuevo la “eufonía”¹²⁷⁸ recogida por el retrainimiento; dice el oír que resonará en el decir, los pasos de la luz oscura que resguarda.

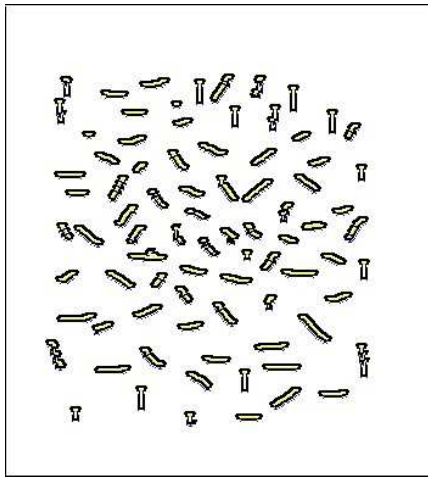
El nexo de los sonidos y el lugar de las palabras en los poemas de Valente nos recuerdan la fuerza del estilo del epigrama, cuya forma se cierra sobre sí y obtiene su propia conclusión infinita por cuanto todos los signos se interpretan unos a otros con la máxima energía; estilo epigramático en el que se reconoce Nietzsche:

Ese mosaico de palabras, donde cada una de ellas, como sonoridad, como lugar, como concepto, derrama su fuerza a derecha y a izquierda y sobre el conjunto, ese *minimum* en la extensión y el número de signos, ese *maximum*, logrado de ese modo, en la energía de los signos.¹²⁷⁹

¹²⁷⁸ Para Heidegger, hacer poesía significa re-decir, esto es: “decir de nuevo la eufonía pronunciada por el espíritu del Retrainimiento. Antes de ser un decir en el sentido de la afirmación, hacer poesía es, durante la mayor parte del tiempo, un oír. El Retrainimiento recoge primeramente la escucha en su eufonía para que ésta atraviese sonoramente el decir donde resonará”. www.heideggeriana.com.ar/textos/el_habla_en_el_poema.htm.

¹²⁷⁹ Nietzsche describe cómo se despertó instantáneamente su sentido del estilo al contacto con Salustio y Horacio, un estilo que es la forma de la eternidad: “Prieto, riguroso, con la mayor sustancia posible en el fondo, una fría malicia contra la «palabra bella», también contra el «sentimiento bello» - en esto me adiviné a mí mismo. Se reconocerá en mí, y ello incluso en mi Zaratustra, una ambición muy seria de lograr un estilo romano, un *aere perennius* en el estilo”. Nietzsche, Friedrich, *El ocaso de los ídolos*, Tusquets, Barcelona, 1998, p. 156.

Expectroversión de los *límites*, soberanía semiótica de la palabra poética en que se vuelve reflexivamente sobre el signo mismo, es decir, que reflexiona sobre su propio carácter de signo, más allá de todo tema, más acá de lo dicho; en el paso de la *huella*, se nombra y se caracteriza a sí misma sobre su propio carácter de signo reflejo.



Todo en la poesía se transforma en signo reflejo; son signos los silencios, las sombras, las omisiones, el ritmo, los umbrales, etc.

LÍMITES DEL EPIGRAMA.

Waltz tempo

1. By the blue Al - sa - tian moun - tains, Dwell a maid - en young - and
2. By the blue Al - sa - tian moun - tains, Dwell a stran - ger in the
3. By the blue Al - sa - tian moun - tains, Ma - ny spring - times bloom'd and

mf

CAPÍTULO QUINTO.

*LAS SOMBRAS DEL LÍMITE. RECURSIVIDAD
DE LA PRIMERIDAD EN LA TERCERIDAD.
LAS ACCIONES DE LA AUSENCIA.*



PRELUDIO. LA PASIÓN DEL PENSAMIENTO.

“La significación sorprende al pensamiento
mismo que lo ha pensado”
E. Lévinas.

La experiencia de los *límites* en la obra poética de Valente gira en torno a la tríada sentimiento- palabra -pensamiento, que corresponde a la curva de lo que Valente llama, siguiendo a Unamuno, “pensar el sentimiento y sentir el pensamiento”, cuya continuidad topológica tiene importantes revelaciones filológicas, lógicas y epistemológicas.

Las palabras inalcanzables de los poemas son en sí fronteras abisales en las que, paradójicamente, se operan multitud de “mediaciones” de importancia “vital”; en las membranas de las palabras están los cruces del alma.

La recursividad de las categorías peirceanas permite estructurar semióticamente las transiciones que se dan en las fronteras de la vida (el cuerpo opera antes de la representación), la palabra y el pensamiento. En este proceso la experiencia poética fluye en la categoría de la “*Primeridad de la Terceridad*”, ya que la cualidad de lo poético expresa icónicamente el “desarrollo del orden ideal del universo”¹²⁸⁰. El fulgor de la experiencia sensible constituye la posibilidad o condición semiótica que determina la

¹²⁸⁰ Apel, Karl-Otto, *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce*, op. cit., p. 161.

cualidad del proceso de conocimiento: “(los) juicios perceptivos tienen iconos como predicados, en los cuales las cualidades icónicas están inmediatamente representadas”¹²⁸¹. La poética se descubre como fundamento del lenguaje.

El latido de la *Primeridad* es la base inescapable del pensamiento. La *Terceridad* de éste incluye necesariamente la relación con las primeras impresiones no configuradas del sentimiento. Escribe P. Celan:

*DÍA DE OTOÑAL L'ENÑAME ANGOSTO Bajo
una peltinervia hoja de cielo. Por
vacías horas macrocelulares trepa, bajo la lluvia,
el escarabajo negro azulado, el
de los pensamientos.*¹²⁸²

La palabra *transida* del poema, como hemos visto en esta Tesis, tiene implicaciones que trastornan cualquier linealidad, su contraluz curva el pensamiento. El conocimiento se da por *infiniversión* de la expresión. La forma está vertida en la materia y contiene al creador y/o al lector.

¹²⁸¹ Respecto a la concepción semiótica de la función icónica del conocimiento escribe Peirce: “Por tanto, si me preguntan Vds. qué papel pueden jugar las cualidades en la economía del universo, responderé que el universo es un inmenso signo <a vast representamen>, un gran símbolo del propósito de Dios que ejecuta sus conclusiones en las realidades vivas. Ahora bien, todo símbolo debe tener, en relación orgánica con él, sus índices de reacción <a la situación dada> y sus iconos de cualidad; y el mismo papel que juegan estas reacciones y estas cualidades en un argumento lo juegan, desde luego, en el universo - siendo ese universo, como he dicho, un argumento-. En la minúscula brizna que Vds. o yo podamos descifrar de esta enorme manifestación, nuestros juicios perceptivos son las premisas para nosotros; estos juicios perceptivos tienen iconos como predicados, en los cuales las cualidades icónicas están inmediatamente representadas”. Peirce citado en *Ibíd.*, p. 161.

¹²⁸² Celan, Paul, *Obras Completas, op. cit.*, p. 220.

La creación tiene un componente abductivo, nos dice Peirce, en cuanto instinto, animalidad, emoción, imaginación, adivinación y elección. Un pensamiento *infinivertido* en una musicalidad. Una luz natural *expectrovertida* en Otra luz.

El poema se produce en la fusión de la palabra, el cuerpo y el pensamiento. Y la crítica o hermeneútica deben partir de este principio y no aceptar la satisfacción de proclamar aparentes sistemas causales que sintetizan todo en función de lo que ya se ha repetido.

Lo importante está en destacar las singularidades, en poder trazar “la curva *límite* de nuestros sentimientos e ideas”¹²⁸³ para obtener, como dice Musil: “la línea de conexión de los puntos finales de todos los caminos, donde se cortan frente a lo que aún no se ha dado”.¹²⁸⁴

Esta curva enigmática permite desplazamientos en diversas escalas de rangos; iluminadoras convergencias entre el pensamiento y el sentimiento.

Se trata de un *continuo*, en donde el *pensamiento-pasión* característico de la poesía meditativa nos remite al credo poético de Unamuno encaminado “a pensar el sentimiento y a sentir el pensamiento”. Y esta experiencia, según Valente, guarda coincidencias con la poesía meditativa de los metafísicos ingleses en la que la

¹²⁸³ Musil observa a este respecto: “desplegar unas junto a otras tan sistemáticamente como sea posible las singularidades –aquello en lo que el autor no se repita diez veces, ni la época mil –”. Musil, Robert, *Ensayos y conferencias, op. cit.*, p. 322.

¹²⁸⁴ Y concluye diciendo: “me parece que en conjunto se alcanzaría el único modo de observación cuya sistemática es verdaderamente instrumento de una voluntad de progreso”. *Ibid.*

presencia del *pensamiento-pasión* se “constituye en característica definitoria de toda una escuela de escritores”.¹²⁸⁵

Antes de Unamuno es posible encontrar resonancias de la poesía metafísica inglesa en la poesía española de la misma época¹²⁸⁶; en este sentido nuestro poeta precisa que:

El eje de la práctica meditativa es la combinación del análisis mental con la volición afectiva; tal combinación es lo que ha hecho posible...esa mezcla particular de pasión y pensamiento característica de los metafísicos.¹²⁸⁷

Precisamente, Eliot observa a este respecto que “un pensamiento para Donne era una experiencia: modificaba su sensibilidad”¹²⁸⁸.

Esta tendencia a las meditaciones, a las variaciones que conjugan pensamiento y pasión, se repite con Cernuda¹²⁸⁹, quien comparte, específica Valente, los supuestos de “la gran tradición de la poesía meditativa occidental: Blake, Wordsworth, Hopkins, E. Dickinson, Yeats, Eliot, Rilke....”.¹²⁹⁰

¹²⁸⁵ Valente, José Ángel, *Las palabras de la tribu*, op. cit., p. 116.

¹²⁸⁶ Añade Valente a tal propósito: “los esquemas poéticos de Donne o Herbert, por ejemplo, se ajustan a la estructura meditativa de los ejercicios ignacianos o a las prácticas de la meditación recomendadas en los tratados más difundidos de la época: los de fray Luis de Granada, fray Diego de Estella, Gaspar de Loarte, Luis de la Puente o –más adelante- san Francisco de Sales”, *Ibid.*, p. 117.

¹²⁸⁷ *Ibid.*

¹²⁸⁸ Otro de los comentarios señalados por Eliot acerca de la poesía de los metafísicos es que se trata de “una aprehensión sensorial directa del pensamiento o una recreación del pensamiento en sentimiento”. Eliot citado en *Ibid.*, p. 117.

¹²⁸⁹ Esa particular presencia del pensamiento-pasión en “poemas cuya estructura responde por entero a la técnica de la poesía meditativa es”, sostiene Valente, “la característica central de la obra de madurez de Cernuda” *Ibid.*, p. 118.

¹²⁹⁰ *Ibid.* Carlos Peinado Elliot advirtió en la relación del sentimiento con el pensamiento la influencia a este respecto de Eliot en Valente a partir del último cuarteto, “Little Gidding”, de su famosa obra *Cuatro Cuartetos* (Carlos Peinado Elliot, <<La alteridad en Eliot y Valente: en torno a “Little Gidding” y el *El fulgor*>>, en *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, 25º Aniversario (I), Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y Filologías Integradas,

El desarrollo de este estado de espíritu coincide con la explicación del mecanismo creador de la imaginación descrito por Coleridge y que ha sido traducida por Cernuda en los siguientes términos:

[...] operación que se efectúa, gracias a aquel poder mágico de síntesis, al cual Coleridge atribuye de modo exclusivo el nombre de imaginación. El poder de la imaginación, movido por la voluntad y el entendimiento y bajo el control de ambos, se revela en cierto equilibrio o reconciliación de cualidades contrarias¹²⁹¹.

Se trata de la culminación del proceso contemplativo, de la unificación de la experiencia poética¹²⁹² que se levanta desde el padecimiento en el peligro de la errancia.



Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, N° 26 (2003), pp. 350-356. Se trata de una lectura directa y entrecruzada con otras de Cernuda, pero esta relación ya la encuentra Valente en Machado y la tradición más honda de la poesía popular castellana y gallega.

¹²⁹¹ Calibra lo contrario; de este modo determina Cernuda, “lo idéntico con lo diferente, la idea con la imagen, lo individual con lo representativo, lo nuevo con lo familiar, un estado emotivo usual con otro desusado, el juicio firme con el entusiasmo profundo”. Cernuda citado en *Ibid.*, p. 119.

¹²⁹² Agrega Valente: “Ese poder ‘esemplástico’ de la imaginación es asimismo la coronación del proceso contemplativo, al final del cual los sentidos y los poderes interiores del alma han de reducirse a unidad. También en Cernuda la unificación de la experiencia es, en términos muy parecidos a los que venimos comentando, la culminación y virtud última del proceso poético”. *Ibid.*

I. EL LENGUAJE Y LO SENSIBLE.

El aspecto sensible del lenguaje tiene su ámbito natural en la *Primeridad* y en cuanto *Decir* original equivale a un *límite* trascendental.

Este *límite* lo relaciona Schelling con el retorno a la esencia originaria, lo llama nuestra “participación cognoscitiva en la creación”¹²⁹³. Este horizonte lo explica K. Jaspers así, “como si hubiéramos estado presentes con nuestra esencia en el surgimiento originario de todas las cosas y lo hubiéramos olvidado en la angustia de nuestro mundo”.¹²⁹⁴

El lenguaje responde a un *Decir* original que prevalece como acción; un decir que anteriormente ya lo ha verbalizado, rematizado¹²⁹⁵.

El *Decir* adviene al rema, como acto de *trases*, relación de trascendencia al margen del tema¹²⁹⁶, aproximación de una singularidad que no es tematizada por el discurso¹²⁹⁷, sensibilidad de lo invisible que remite a la desmesura de la significación que viene de más allá del ser¹²⁹⁸ en el retorno del conocimiento a la *proximidad*¹²⁹⁹.

¹²⁹³ Schelling citado en Jaspers, Karl, *Filosofía de la existencia*, op. cit., p. 51.

¹²⁹⁴ *Ibíd.*

¹²⁹⁵ A. Domínguez Rey especifica este sentido: “El nombre contiene la acción que lo indujo como decir”. Domínguez Rey, A., *El Decir de lo Dicho*, op. cit., p. 39.

¹²⁹⁶ Trascendencia que traspasa la conciencia, la identidad de lo múltiple, expresa Lévinas, “Ser tomado por [...] ser entendido, pretendido o mantenido como esto o como aquello, es, para lo que aparece, tener una significación. Pero lo que aparece sólo puede aparecer al margen de la significación. El aparecer del fenómeno no se separa de su significar, el cual reenvía a la intención proclamatoria, kerygmática, del pensamiento. Todo fenómeno es discurso o fragmento de un discurso”. Lévinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, op. cit., pp. 314-315.

¹²⁹⁷ Lévinas dilucida que el discurso “no estaría en el conocimiento del interlocutor sino en su proximidad”. *Ibíd.*, p. 319.

¹²⁹⁸ Interrogación sobre lo *de otro modo que ser* que Lévinas presenta en la hipóstasis misma del sujeto, en el carácter trascendente de la bondad. El sujeto resiste la ontologización, tal que, “ya desde el momento en que es pensado como *Decir*. Detrás de todo enunciado del ser en tanto que ser, el *Decir* desborda el ser mismo que conceptualiza para anunciarlo a Otro; el ser es lo que se

*TU SIGNO era la luna. Tu luz, lunar. Melancolía. Huella tan lenta de tu desaparición. Nunca estuviste tú de mí más próximo.*¹³⁰⁰

La *proximidad* no es saber en el que se muestran las relaciones con el prójimo. La proximidad es cada vez más próxima, incomprensible, inquietud única que no cesa, que olvida la reciprocidad y se desespera cada vez más en lo que no puede aparecer; se obsesiona en lo invisible, pierde el reposo en la desolación¹³⁰¹, no encuentra el lugar. No se puede decir ya lo que soy yo, sólo queda el suspiro, el vacío que nos vacía.

Aparece, en la *proximidad*, un modo de significar totalmente distinto al que acostumbran los hombres; sólo importa aquella fuerza que sentimos tan próxima que nos arrastra y nos derrumba sin poder comprenderla, obsesión de lo que no puede aparecer – que no puede mantenerse dentro de un tema-, contacto de la invisibilidad. Significación que es trascendencia: el uno-para- el-otro. Absoluta exterioridad que no compagina con el presente. Llega el roimiento y la persistencia del insomnio entre el grito del secreto *continuo*, lo que Valente llama “*la inundada extensión de la noche*”:

¿Hasta cuándo golpearán los vientos

comprende en la palabra, sea primera o última, pero el último *Decir* va más allá del ser tematizado o totalizado”. Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, op. cit., p. 63.

¹²⁹⁹ Inmediatez del contacto que no es contigüidad sino orientación ética, como afirma Lévinas: “Lo inmediato del contacto no es, en efecto, la contigüidad espacial, visible a un tercero y signifiante mediante la ‘síntesis del entendimiento’. La proximidad es por *ella misma* significación”. Lévinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, op. cit., p. 320.

¹³⁰⁰ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 291.

¹³⁰¹ Lévinas dice que la espiritualidad no está animada por la luz del mundo, no es necesariamente comprensión ni verdad del ser ni apertura al orbe en que estamos incrustados. Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser*, op. cit., p. 164.

el vientre de las aguas

para que el hombre húmedo de noche venga?

....¹³⁰²

Podemos esbozar estos movimientos de la proximidad tal como se dan en la obsesión o el insomnio: *Decir* que traza la hendidura, vacía los contornos, nos arrastra y eleva; *Decir* que no se mantiene dentro de un tema; no se conforma: dispersión en el fondo de la mina de la noche, en la serie de fisuras que se abren por siempre cerradas, estrechez de un hundimiento imposible. Ojos incrustados en la noche que nos llaman, llevan y no se sabe adónde ir. Así:



La sensibilidad de la *Primeridad* todo lo *trastoca*. Aquí los ojos no se pueden cerrar, se vive en la dispersión; *infiniversión* de la noche. Obsesión. Precariedad. Relación del hombre con su imposible, con su osamenta de noche. Mal borrados, continuamos obsesionándonos como desdicha.

“PROXIMIDAD” E INSOMNIO.

¹³⁰² Valente, José Ángel, *Obra poética*, v.2, op. cit., p. 232.

El lenguaje como contacto, o sea, la *proximidad* del *Decir* indica una inversión de la subjetividad que transmuta lo intencional (que pone un objeto, un desvelamiento en que se ha perdido lo inmediato del contacto), en ética¹³⁰³ (en deber sin fin y sin fines), pues la subjetividad entra en contacto con una singularidad absoluta, irrepresentable, lugar donde, afirma Lévinas, se encuentra el “lenguaje original, fundamento del otro”¹³⁰⁴.

El *Decir* del lenguaje original es tacto de la pura aproximación que no es reductible a la experiencia de ésta pues el *decir* es la inversión de lo dado; *infiniversión* que acontece como evanescencia.

El *Decir* abre una distancia en el signo, su significancia se manifiesta en el *Decir* mismo y no se agota en “lo dicho”¹³⁰⁵. La palabra se sumerge en la inocencia inmemorial:

El paladar, su trémula

techumbre del decir.

Humedecida

raíz.

Formaste

del barro y la saliva

¹³⁰³ Y por lo que respecta a la ética, dice el mismo autor: “La ética no denota una inofensiva atenuación de particularismos pasionales que introduciría el sujeto humano en un orden universal y reuniría a todos los seres razonables como ideas en un reino de fines. Indica una inversión de la subjetividad, abierta a los seres -y siempre en un grado cualquiera representándoselos, poniéndolos y pretendiéndolos tales o cuales (cualquiera que sea la cualidad -axiológica, práctica o dóxica- de la tesis que los pone)- en subjetividad que entra en contacto con una singularidad que excluye la identificación en lo ideal”. Lévinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, op. cit., p. 320.

¹³⁰⁴ *Ibíd.*

¹³⁰⁵ Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana*, op. cit., p. 222.

*el hueco y la matriz, garganta,
en los estambres últimos de ti.*¹³⁰⁶

Retenemos en el poema el valor táctil del significante.

La plasticidad de las letras está referida a una materia animada, por la cual, la palabra, ya queda integrada en un contexto dicente; hay un mundo dentro, el principio de un diálogo inscrito en la carne, la transparencia del tacto en el gesto del lenguaje.

La sensibilidad teje un mundo al que pertenecen las obras del espíritu, “los sentidos tienen sentido”¹³⁰⁷; el *decir* “interpreta desde que dice”¹³⁰⁸.

Límite de lo sensible puro, el *decir* estaría en el traspaso de la *Primeridad*, caricia de la lejanía, significatividad no tematizable.

El *Decir* entraría en lo que San Juan de la Cruz llama el “*toque de centella*”¹³⁰⁹, la sutilidad del roce del Amado; sería la “transparencia” de

¹³⁰⁶ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 281.

¹³⁰⁷ Lévinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia, op. cit.*, p. 173.

¹³⁰⁸ Según A. Domínguez Rey el decir es perspectiva dicente. El valor táctico y metonímico del lenguaje que une el gesto y la expresión son continuos a la existencia en el mundo (*El drama del lenguaje, op. cit.*, p. 195).

¹³⁰⁹ Cuando San Juan de la Cruz explica la Canción 25, del Cántico, aclara que: “Cuanto a lo primero, es de saber que este toque de centella que aquí dice es un toque sutilísimo que el Amado hace al alma a veces, aun cuando ella está más descuidada, de manera que la enciende el corazón en fuego de amor, que no parece sino una centella de fuego que saltó y la abrasó; y entonces con grande presteza, como. quien de súbito recuerda, enciéndese la voluntad en amar, y desear, y alabar, y agradecer, y reverenciar, y estimar, y rogar a Dios con sabor de amor; a las cuales cosas llama emisiones de bálsamo divino, que responden al toque de centellas salidas del divino amor que pegó la centella, que es el bálsamo divino que conforta y sana al alma con su olor y sustancia. San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*, Editorial Monte Carmelo, Burgos, 1991, p. 180.

Dios que Juan Ramón Jiménez llama la “eléctrica zona”¹³¹⁰; equivaldría a lo que Peirce llama Ground: “el centelleo del instante, inasible, eterno”¹³¹¹.

Presencia de lo infinito, roce de una ausencia que en la poesía fluye como “pregnancia”¹³¹² de una palabra oculta.

Para el matemático René Thom las pregnancias son “cualidades ocultas, virtudes eficaces que emanan de formas fuentes”¹³¹³. Se puede considerar una pregnancia como un fluido invasor que se propaga dentro del campo de las formas salientes¹³¹⁴ que equivaldrían a “fisuras” de la realidad; de modo similar se podría decir que el fluido pregnante de una palabra oculta se filtra en la morfogénesis del lenguaje.

La proximidad antecedente y la dinámica de una palabra oculta, *significante*, constituyen el *Decir* o lenguaje preoriginal. El *significante*

¹³¹⁰ Jiménez, Juan Ramón, *Animal de fondo*, Taurus, Madrid, 1981, p. 62.

¹³¹¹ Peirce es citado por Umberto Eco al intentar describir la cualidad del sentimiento como la que se experimenta al advertir inadvertidamente un color en su *Primeridad*, *el ground*: “el color púrpura advertido sin sensación alguna de principio o fin de la experiencia, sin autoconciencia alguna separada del sentimiento del color, no es un objeto ni es inherente inicialmente a ningún objeto reconocible...”. El *Ground* para Peirce es un mero “tono de la conciencia”, resistente a cualquier crítica posible”. Eco, Umberto, *Kant y el ormitorrico*, Lumen, Barcelona, 1999, pp. 117- 119.

¹³¹² El concepto de pregnancia ha sido introducido por René Thom en la base de una teoría semiótica de la regulación biológica. Thom parte de las formas naturales. Una Forma tiene una significación definida por el conjunto de reacciones que provoca. Entre las formas algunas se llamarán pregnantes si suscita reacciones metabólicas (neurofisiológicas) importantes. [...] Este matemático ha visto en este conjunto de formas pregnantes los soportes de accidentes morfológicos estables por relación a determinados cambios espacio-temporales. [...] Las pregnancias constituyen modos universales de interacción, modalidades que el hombre ha ritualizado por mediación de las categorías gramaticales del verbo. Vid. <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/antiores/n35/rvidal.html>.

¹³¹³ Thom, René, *Esbozo de una semiología: física aristotélica y la teoría de las catástrofes*, op. cit., p. 18.

¹³¹⁴ Una *forma saliente*, según René Thom, es una forma experimentada que se “separa netamente del fondo *continuo* del cual se destaca”, tal como el tintineo de una campanilla. Vid. *Ibid.*

asiste al lenguaje, “no se separa nunca del signo que profiere”¹³¹⁵, excede a lo dicho, revela desde dentro una otredad.

El lenguaje asiste a su manifestación, ya en el latido de su morfogénesis se manifiesta una alteridad absoluta, el *Decir* que se retrae asistiendo la semiosis, reinterpretándose, desbordado el signo, elevándose más allá de la forma que formaliza el sensible.

En la continua reinterpretación del lenguaje la dinámica del *significante* sobrevuela las formas¹³¹⁶ hacia horizontes desconocidos. Y así, el *significante* responde al interlocutor que busca; es cóncavo en la propia forma del poema:

*Extensión de tu cuerpo en los espejos
hacia mis manos cóncavas de ti.*¹³¹⁷

El escritor navega en las palabras con que naufraga, *infinivertidamente*, recibe de ellas su propia interrogación¹³¹⁸; se trata de una experiencia *límite* en que la nave del lenguaje se fractura¹³¹⁹. Y allí queda el derrumbe del que se acompañó de palabras, así:

¹³¹⁵ Domínguez Rey, Antonio, *La llamada exótica: el pensamiento de Emmanuel Lévinas: eros, gnosis, poiesis*, op. cit., p. 160.

¹³¹⁶ La formalización es un proceso de apertura y ocultamiento que comparten las ciencias y el arte; el cual es sobrepasado por el enigma del significante. *Ibid.*, p. 161.

¹³¹⁷ Valente, José Ángel, “La forma”, *Obra poética*, v.2, op. cit., p. 83.

¹³¹⁸ Jabès anota que el escritor recibe su misión del Verbo y su vida surge de las palabras a las que interroga: “Yo creo en la misión del escritor. La recibe del verbo que lleva en sí su sufrimiento y su esperanza: El escritor interroga a las palabras que a su vez le interrogan, acompaña a las palabras que a su vez le acompañan. La iniciativa es común y como espontánea. Sirviendo a las palabras -sirviéndose de las palabras- da un sentido profundo a su vida y a la de ellas, de la que la suya ha surgido”. Jabès, Edmond, *El libro de las preguntas*, op. cit., p. 63.

¹³¹⁹ El rostro despojado de las palabras se sustrae a la totalización conceptual e igualitaria del discurso ontológico.



Lenguaje fracturado, naufragio *infiniverto* del escritor.
ESTUPOR DEL LENGUAJE.

La morfogénesis del lenguaje comporta una pasividad, un “dejarse respirar”¹³²⁰ tal como se articula en la poesía de Valente:

.....

*Busco ahora despacio con mi lengua
la demorada huella de tu lengua
hundida en mis salivas.*

.....¹³²¹

¹³²⁰ Se activa una latencia al margen del yo, dilucida Domínguez Rey: “Las latencias de Valente, el dejarse respirar por el otro o el quedarse quieto, un momento, con tensión de fecha a punto de disparo, fuera de la órbita del yo [...] En el fondo hay una actividad al margen de las decisiones del sujeto. Ahí comienza la morfogénesis”. Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo: (José Ángel Valente)*, op. cit., p. 50.

¹³²¹ Valente, José Ángel, *Obra poética*, v.2, op. cit., p. 94.

Infinivertidamente leemos en las ranuras de los sonidos el fondo del nacimiento del poema y *expectrovertidamente* transparece su laberinto en el eco de sus membranas. Allí, en palabras de Lezama Lima, “contemplamos el aliento del segundo nacimiento”¹³²² de las palabras, sus grados de sombra enmurados de saliva, el hambre entre el hambre, el estremecimiento de su piel:

La lluvia

como una lengua de prensiles musgos

parece recorrerme,

buscarme la cerviz,

bajar,

lamer el eje vertical,

contar el número de vértebras

que me separan de tu cuerpo ausente.

Busco ahora despacio con mi lengua

la demorada huella de tu lengua

hundida en mis salivas.

Bebo, te bebo

en las mansiones líquidas

¹³²² En 1945 escribe Lezama Lima: “...En toda palabra siempre contemplamos el aliento del segundo nacimiento, el contorno de la sombra en el muro. El ojo crea la figura; la noche se expresa, cae sobre nosotros por imagen. El ojo siente un orgullo pasivo cuando se extiende en la figura. Nuestro cuerpo siente un orgullo posesivo cuando penetra en la imagen de la noche”. González, Iván, *Vida y obra de José Lezama Lima: diccionario*, Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artistic, Valencia, 2000, p. 358.

*del paladar
y en la humedad radiante de tus ingles,
mientras tu propia lengua me recorre
y baja,
retráctil y prensil, como la lengua
oscura de la lluvia*

*La raíz de temblor llena tu boca,
tiembla, se vierte en ti
y canta germinal en tu garganta.¹³²³*

Recursivamente, el lenguaje se autorrefiere: *lengua oscura de la lluvia* y se activa *retráctil y prensil*, liquen espectral en que la visión oscila tras una palabra oculta que va cayendo “como un rocío sobre los huesos”.¹³²⁴

Infinivertidamente, el lenguaje se refiere en su procesualidad de discurso actuante inducido por el *decir* como temblar germinal del canto: *La raíz de temblor llena tu boca, tiembla, se vierte en ti y canta germinal en tu garganta.*

Expansivamente, el lenguaje se autorrefleja y constituye en todas sus unidades y niveles, por lo que éstos se reduplican: *recorrerme/*

¹³²³ Valente, José Ángel, “El temblor”, *Obra poética*, v.2, *op. cit.*, p. 94.

¹³²⁴ Lezama advierte el modo de referirse propio del habla, “...Cómo detrás de cada palabra hay otra palabra que es la que logra la luz del silencio evidente. De palabra silencio que logra un sonido desconocido, pero que oscila momentáneamente delante de la visión y después va cayendo sobre nosotros como un rocío sobre los huesos”. González, Iván, *Vida y obra de José Lezama Lima: diccionario*, *op. cit.*, p. 361.

buscarme, bajar/ lamer, busco/ bebo, te bebo; a la vez que, transversalmente, también, se levanta en lo errático y disperso: se estrella la lluvia en la espuma de lo ausente en el polvo óseo, en la inundación del musgo: separación de lo ausente, demorada huella, hundimiento en las salivas, mansiones líquidas del paladar, lengua oscura de la lluvia; canto disipado: contar el número de vértebras que me separan de tu cuerpo ausente, Busco ahora despacio con mi lengua la demorada huella de tu lengua hundida en mis salivas./ Bebo, te bebo en las mansiones líquidas del paladar y en la humedad radiante de tus ingles, mientras tu propia lengua me recorre y baja, retráctil y prensil, como la lengua oscura de la lluvia.

En la imagen de la lluvia como *una lengua de prensiles musgos* la *pregnancia* se ritualiza, los *prensiles musgos* se nos transportan; una palabra oculta se filtra en las fisuras de las vértebras y se hunde en la saliva: nos estremece, nos sustituye: *mi lengua/ tu lengua*.

La *pregnancia* de los *prensiles musgos* nos socava en su transporte, tal como se dice la actuación de lo ausente en las acciones sensibles del *decir*, por el cual las palabras se *prenden* en el cuerpo anhelado, *lamen* las vértebras, se *hunden* en la saliva. La *Primeridad* de estos verbos configura una invarianza que ronda toda la poesía de Valente: “el tacto de la lejanía”.

El tacto de la lejanía aparece como *huella* de la ausencia irrecuperable del *decir* originario en figuras *infinivertidas* como la elipsis y la anáfora: *Busco ahora despacio con mi lengua / la demorada huella de*

*tu lengua /hundida en mis salivas.// Bebo, te bebo / en las mansiones
líquidas /del paladar /y en la humedad radiante de tus ingles, /
mientras tu propia lengua me recorre /y baja, / retráctil y prensil, como
la lengua /oscura de la lluvia.*

Expectrovertidamente, el verbo “busco” expande y ordena las relaciones colaterales; extiende su valor a los sustantivos: *lengua, huella, saliva* y a los adjetivos: *despacio, demorada, hundida*. Este valor metonímico y táxico del lenguaje incorpora los índices de su pragmática: crea el *afuera* desplegando la potencia virtual que contienen. La acción implícita de los verbos *busco* y *bebo* recorren el espectro de los sintagmas.

Busco y *bebo* contienen la vida sensible, su *Primeridad* sorprendería otra significación más acá de lo dicho, una “esquemmatización misteriosa”¹³²⁵ no tematizable. En estos verbos se escucha la sensación vivida: la lluvia, la lengua, ya están escritas. *Infinivertidamente*, la palabra poética vuela detrás del aire como vestigio de los naufragios.

1. ROSTRO EN EL ESTUPOR.

Y, más tarde, sólo un reflejo cae/
en la respiración de los rostros verdaderos.

Cuánto han visto los ojos, antaño, en las cenizas
.....

Rilke.

¹³²⁵ Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, op. cit.*, p. 84.

En el lenguaje poético o místico la palabra va a “no sé dónde”¹³²⁶, a un pasado inmemorial, irrepresentable e invisible, va a la zaga de la *huella* del Otro, así lo leemos en la CANCIÓN 25 del *Cántico* de San Juan de la Cruz:

*A zaga de tu huella
las jóvenes discurren al camino,
al toque de centella,
al adobado vino,
emisiones de bálsamo divino.*¹³²⁷

Lo invisible que está al margen de todo presente, en sus colateralidades y fronteras léxicas, conceptuales, deja una *huella* a la que respondemos inaugurando otro sentido en las palabras habituales, cotidianas. *Huella* obsesionante, excesiva¹³²⁸, paso infinito, huella impronunciable, incomprensible, siempre pasada. Alteridad sin correlato, inviable a lo mismo. Huella profunda del *Decir* de lo que jamás ha sido presente y nos ata¹³²⁹. Brillo de la ausencia que dona el sentido, que da el signo y lo transporta más allá de sí mismo “ya rostro y rastro del mundo que anuncia”¹³³⁰. Enrastrados y enrostrados recibimos el sentido.

En el rostro, lo ausente posee como figura del signo que lo revela, pero, por ello mismo, lo desrealiza, una significación que se da al margen

¹³²⁶ *Ibíd.*, p. 57.

¹³²⁷ San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*, *op. cit.*, p. 178.

¹³²⁸ Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser*, *op. cit.*, p. 155.

¹³²⁹ *Ibíd.*, p. 249.

¹³³⁰ Domínguez Rey, A., *El Decir de lo Dicho*, *op. cit.*, p. 19.

de toda revelación; huella que es enigma y excepción del rostro. Huella enigmática que rompe y sutura, que se marca y se borra en la equivocidad de un decir que modula la trascendencia en su infinitud.

La desnudez del rostro, figura expresiva de la originalidad creadora, nunca plena, sino sólo insinuada, procede de lo absolutamente Ausente, posibilidad extrema de la significación humana: “pasado inmemorable que no ha atravesado el presente”¹³³¹.

La experiencia de los *límites* está relacionada con la ausencia y el abismo, tal como se da en la poesía de Hölderlin en la que se manifiesta la ausencia resplandeciente de los dioses y se enuncia su espera enigmática e infinita:

*Larga y difícil es la palabra de este advenimiento,
pero luminoso es el instante.
Los servidores de los Celestiales son conocedores
de la tierra, su paso es hacia el abismo
juvenilmente más humano
pero aquello en las profundidades es lo más antiguo.*¹³³²

Se trata del mismo *límite invertido* que encontramos en la poesía de Valente:

....

y nos saluda cereal, nos lleva,

¹³³¹ Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, op.cit.*, p. 114.

¹³³² Hölderlin, variante de la elegía “Pan y vino” citado en Heidegger, Martin, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 204.

*y vámonos, nos dice, aún y aún,
y vamos
hacia los oros de la sombra antigua¹³³³.*

En el rostro, el pasado irreversible adquiere, por la huella, el perfil del “Él”¹³³⁴, el tercero que escapa a toda indicación, absolutamente inabarcable, infinito de la alteridad.

El rostro entra en el mundo como extrañeza fundamental, desfase entre la presentación y la presencia, rumor semántico de lo originario. El rostro llega enigmáticamente a partir de lo Infinito –para solicitar al Deseo- y de su pasado inmemorial: *Lento el primer latido / o párpado del día resurrecto / empezó a oírse.*¹³³⁵

La figura del prójimo, estudiada antes, abre en el rostro la plasticidad donde se recorta su expresión – la alternancia de vocablos convocados por connotación de sentido -, *se despoja de la forma* que, sin embargo lo manifiesta¹³³⁶; se manifiesta deshaciendo la manifestación; causa estupor, formula el habla. El rostro implica el habla, de acuerdo con Lévinas: “la manifestación del rostro es el primer discurso”¹³³⁷. El venir desde detrás de la apariencia, desde detrás de la forma es hablar, “una apertura en la apertura”¹³³⁸. Y este “detrás” alude al sentido germinal de la

¹³³³ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 219.

¹³³⁴ Lévinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger, op. cit.*, p. 282.

¹³³⁵ Valente, José Ángel, “(Al dios del lugar)”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 213.

¹³³⁶ Su manifestación, interviene Lévinas, “es un exceso añadido a la parálisis inevitable de la manifestación”. *Ibíd.*, p. 276.

¹³³⁷ *Ibíd.*, p. 277.

¹³³⁸ *Ibíd.*

expresión, la originalidad presentada por el poeta, desde donde selecciona el lenguaje, sus usos, los valores nuevos del léxico y semántica.

Se suele escuchar la siguiente frase: “que venga aquí gente bien y no *rastrojos*”, entonces sucede aquí algo extraordinario, la palabra levanta sus ojos, se expone desnuda y, de pronto, cuando la vemos tan cerca, más lejos, desde muy atrás mira ella. Sus ojos son cicatrices que nos imantan, cicatrices que hacen crecer otro espacio; palabras que atraviesan los muros:



En los intersticios de los objetos, como entre las palabras, sus letras, el interlineado, se insinúa un rostro posible que las aproxima. Hace próximos a los seres: el prójimo.

DESNUDEZ DEL ROSTRO: “ESCRITURA”

El rostro (del Otro) es vulnerabilidad, diferencia, desolación abierta por la *huella*, “estallido ético”.

El rostro (del Otro) es *huella* ilocalizable, no hay lugar que pueda fundar su dignidad, ni visibilidad a la que lo vuelva ninguna luz, no es del mundo; su huella es de más allá, estela presurosa del pasar que no conoce refugio ni presente pues es intromisión incontenible, exceso irrememorable, incognoscible, abandono en un equívoco, inversión de la marcha del ser, que lo desfonda, que lo arroja al vendaval an-árquico de la diacronía hasta gestarse naciéndose, interpreta Lévinas:

Lo peculiar de la huella no es referir, como el signo al significado, sino diferir, esto es, aplazar sin fin la presencia: la huella está poblada de olvidos... La huella acusa el retiro, lo irreversible e inmemorial. La desolación que la huella abre, merced a su diferencia, nos visita en la desnudez del rostro, es decir, en la relación cara a cara en la que el prójimo, libre de las mediaciones que componen el orden y sin ninguna referencia que lo avale, no ofrece más credencial que su otredad, su inaprensibilidad absoluta, su extranjería¹³³⁹.

La *huella* es alteridad inmemorable, incontenible, ilocalizable, invisible, indecible, inefable, inconmensurable, infinita. La *huella* del *decir* perturba el orden del mundo. El lenguaje subviene en recuerdo de lo inmemorial, tal como lo reencontramos en la poesía de Valente en la invariante de “*la insólita visitación*”, en cuanto que desnuda nuestros ojos en la inmensidad del rostro despojado:

.....

¹³³⁹ Y agrega aún: “Es la suya la incondición del apátrida....La huella arroja al ser al torrente an-árquico de la diacronía, que lo desfonda; invierte su marcha, a lo largo de la cual, el ser, ovillándose, realiza su gesta: adueñarse de sí rememorando su origen o gestación: naciéndose. La huella es intromisión... es el paso mismo hacia un pasado más lejano que todo pasado y que todo porvenir: dia-cronía, in-quietud, desvelo y vigilancia –estallido ético de la ontología-”. Lévinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, op. cit., p. 247.

*Vendrá sin cuándo ni jamás,
 el hombre, el canto,
 cabellera de algas
 sobre los hombros, brazos
 que arrastran las mareas,
 aguas madres
¹³⁴⁰*

El *decir* expresa la proximidad de la *huella*, de su “ausencia desmesurada”; testimonia la experiencia del infinito, da signo al Otro. Se entrega a la voz que significa, constituye signo, incesante significación, turbación “para con el otro”, extrema tensión del lenguaje, “el para-el-otro de la proximidad”¹³⁴¹ que me obsesiona y me libera del aburrimiento y la asfixia.

El *decir* engendra la caricia o aspectos que matizan el discurso y que dormita en el contacto sensorial o verbal¹³⁴², soplo del *cualisigno*¹³⁴³, tacto de los signos siempre sensibles del lenguaje, en palabras de San Juan de la Cruz: “Esta suavidad y rastro que Dios deja de sí en el alma”¹³⁴⁴ es sensibilidad, *Primeridad*.

¹³⁴⁰ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, *op. cit.*, p. 232.

¹³⁴¹ Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser*, *op. cit.*, p. 218.

¹³⁴² Esta proximidad significa al margen de toda intencionalidad, así lo expresa Lévinas: “languidecer con el próximo como si su proximidad y su vecindad también fuesen una ausencia. En modo alguno un alejamiento todavía susceptible de ser entendido en la intencionalidad, sino una ausencia desmesurada que ni siquiera puede materializarse -o encarnarse- en correlato de un entendimiento, lo infinito, y así, en un sentido absoluto, invisible, es decir, al margen de toda intencionalidad”. Lévinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, *op. cit.*, 2005, p. 333.

¹³⁴³ Un Cualisigno, según Peirce es: “una cualidad que es un Signo. De hecho, no puede actuar como signo hasta que sea encarnado. Pero ese encarnarse no tiene ninguna relación con su carácter de signo”. www.unav.es/gep/RelacionesTriadicas.html.

¹³⁴⁴ San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*, Editorial Monte Carmelo, Burgos, 1991, p. 179.

La sensibilidad significa así entera pasividad del *Decir*, como lo evoca el lenguaje de los místicos; pasividad por la que el alma “antes es movida”, sale, se aligera y “hace correr tras de él”¹³⁴⁵.

Pura pasividad, como lo es la vocación del escritor, acto de actos de ausencia, pasividad, pasión, pasado, paso. Espectro isotópico, *expectroversión* del límite de las palabras.

Pura pasividad desmedida, como lo es la vocación del escritor, “ser exhausto de ser”¹³⁴⁶, afirma Blanchot, que es alcanzado por un pasado inmemorial que lo dispersa para vivir como espectro; súbitamente está expulsado de todo lugar, en el “Ningún Sitio” del desfallecimiento que canta Rilke:

“....

*Y, de repente, en este fatigoso En Ningún Sitio,
de repente el lugar inefable
donde el puro Demasiado Poco
incomprensiblemente se transforma,
da un salto y pasa a aquel vacío Demasiado.
Donde la cuenta de muchas cifras
se resuelve en cero*

¹³⁴⁵ Divina atracción para San Juan de la Cruz, “Esta suavidad y rastro que Dios deja de sí en el alma, grandemente la aligera y hace correr tras de él; porque entonces el alma muy poco o nada es lo que trabaja de su parte para andar este camino; antes es movida y atraída de esta divina huella de Dios, no sólo a que salga, sino a que corra de muchas maneras, como habemos dicho, al camino”. *Ibid.*, p. 179

¹³⁴⁶ Desbordamiento del ser, *expectroversión*, “La pasividad es desmedida: rebasa al ser, el ser exhausto de ser –la pasividad de un pasado cumplido que nunca ha sido: el desastre entendido, sobreentendido no como un acontecimiento del pasado, sino como un pasado inmemorial (El Altísimo) que vuelve, dispersando con su regreso el tiempo presente en que se le vive como espectro”. Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*, Monte Avila Editores, Caracas, Venezuela, 1990, p. 22.

.....”¹³⁴⁷

Infiniversión, paisaje de ninguna parte, angustia de la nada, vocación, acto de actos de ausencia, pasividad, pasión, pasado, paso, constante dispersión, lejanía. He aquí el círculo de un campo conceptual que correlaciona los vocablos en nueva relación de proximidad léxica, isotópico. Un topos cuyas lexías marcan el origen, una dimensión de significados cuyo sentido los relaciona hacia un fondo inédito. Y es esta nacerencia la que mueve al poeta, quien busca sus latencias más profundas.

La lejanía construye, sopla la palabra que jamás está siendo desde siempre. Paul Celan - autor con el que Valente establece un vínculo dialógico, fundamento del *decir* - escribe:

“.....

Las lejanías, cercanas a la luna, como nosotros. Construyen.

Construyen el escollo donde

se estrella lo vagabundo,

Siguen

construyendo:

con espuma de luz y polvorosa ola.

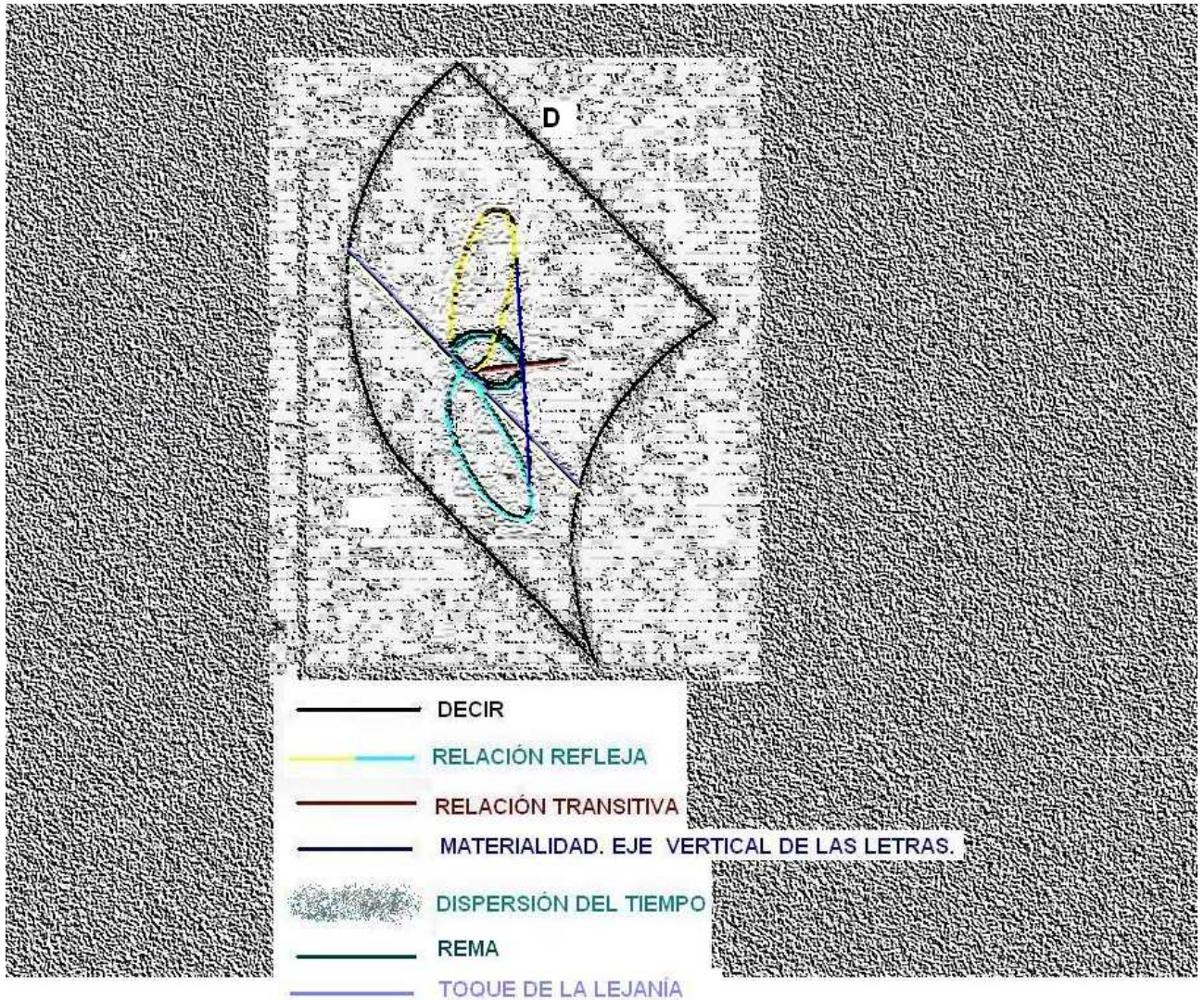
.....”¹³⁴⁸

¹³⁴⁷ Rilke, Rainer Maria, *Elegías de Duino; Los sonetos a Orfeo*, Cátedra, Madrid, 1993, p. 91.

¹³⁴⁸ Celan, Paul, *Obras Completas, op. cit.*, p. 127.

II. LA TENSIÓN CIFRADA DEL LENGUAJE.

¿Por qué tú, más viviente que todos los vivos,
no eres más que tinieblas de flor entre los vivos?....
Rene Char.



Representamos de este modo las líneas de convergencia suprasemántica de lo aquí expuesto acorde con la figura implícita de pensamiento que Valente establece en algunos textos desde *la Edad de Plata*. La figuración es nuestra, evidentemente, pero nos apoyamos en la intertextualidad y paratexto que el propio Valente indica en diferentes ocasiones.

GEOMETRÍA DE LA PALABRA ESCONDIDA.

La tensión del arco del lenguaje figurado en el esquema precedente llega al extremo de su *límite* en experiencias como la poética o la mística en que se alcanza el “estado paradójico de contracción y dilatación máximas”¹³⁴⁹.

El lenguaje queda desbordado por algo que no puede alojar. El *Decir* marca el vacío intersticial entre el silencio y la palabra.¹³⁵⁰

La relación transitiva del lenguaje es la flecha que apunta a lo Otro, es alteridad. Y la alteridad se siente en el lenguaje como figura, dirección y aliento.

La tensión extrema del arco del lenguaje conlleva los mismos enigmas que se plantea el arquero Zen:

“-Me temo -respondí- que ya no comprendo nada; hasta lo más sencillo se me vuelve confuso. ¿Soy yo quien estira el arco, o es el arco que me atrae al estado de máxima tensión? ¿Soy yo quien da en el blanco, o es el blanco que acierta en mí? ¿El Ello es espiritual, visto con los ojos del cuerpo, o corporal, visto con los del espíritu? ¿Es ambas cosas o ninguna?”¹³⁵¹

El lenguaje forma un “bucle extraño”¹³⁵², cuya dinámica está cifrada en los dos problemas fundamentales que tratamos en esta Tesis: la alteridad y la reintegración, que son experiencias trascendentales del espíritu, y que conoce el arquero Zen:

¹³⁴⁹ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, op. cit., p. 86.

¹³⁵⁰ En esta mediación se oculta Dios: “Porque el silencio no es Dios ni la palabra es Dios [...]Dios está oculto entre ambos” anónimo inglés citado en *Ibíd.*, p. 85.

¹³⁵¹ Herrigel, Eugen, *Zen en el arte del tiro con arco*, Kier, Buenos Aires, 2004, p. 90-91.

¹³⁵² El concepto de “bucle extraño” ha sido muy estudiado por la lógica contemporánea y sobre él profundizaremos en esta tesis.

Todo eso: el arco, la flecha, el blanco y yo estamos enredados de tal manera que ya no me es posible separar nada. Y hasta el deseo de separar ha desaparecido. Porque, apenas tomo el arco y disparo, todo se vuelve muy claro, muy unívoco y ridículamente simple....¹³⁵³

Las experiencias extremas en el lenguaje apuntan al mismo centro que las del arquero de tiro al blanco en el Zen. Aún cuando el arco está roto y las flechas agotadas, inadvertidamente, se alcanza el centro:

*No hay diana,
Ni arco que dispare,
Y la flecha deja la cuerda:
Puede fallar,
¡pero no falla!.*¹³⁵⁴

El arquero está desnudo, vacío e inmóvil, y alcanza la velocidad del raptó. Suspensión, pasividad y pobreza que encontramos en todo éxtasis; en palabras de Valente, el espíritu ha de estar en “un estado de receptividad y apertura máximas”, sin nada, translúcido, disponible:

Estado de “suspensión” (y *todos mis sentidos suspendía*), es decir, de tensión máxima y de máxima quietud, de pasividad y actividad extremas, que podría representar bien el arco armado, en posición de tiro, en el punto de absoluta concentración en que el tirador y el blanco son ya una misma cosa y la flecha es a la vez el

¹³⁵³ El dialogo finaliza así: "En este mismo instante -me interrumpió el maestro- la cuerda del arco acaba de atravesarle a usted por el centro". Herrigel, Eugen, *Zen en el arte del tiro con arco*, op. cit., p. 91.

¹³⁵⁴ Bukkoku Kokushi citado en Suzuki, Daisetz Teitaro, *El zen y la cultura japonesa*, Paidós, Barcelona, 2005, p. 85.

movimiento y la inmovilidad. Tal es el estado en que, abolidos la contradicción y lo múltiple, lo que es uno, anterior a toda forma, informe y presente a la vez en todo lo creado, se manifiesta. En tal estado la naturaleza se transforma; el espíritu queda transformado o transfigurado por el conocimiento experimental o por la experiencia unitiva de lo uno.¹³⁵⁵

También el poeta se desvanece para ser memoria o indicio de algo Otro, se retira para proteger el desierto de su escritura, se ausenta para dejar hablar a la palabra completamente sola¹³⁵⁶.

El lenguaje es tensión y el origen de ésta se encuentra en la *alteridad* (origen, *huella*, *Decir*, significante) que implica problemas fundamentales: la ausencia, la distancia, la pasividad, la proximidad, lo transitivo, lo iterativo, lo disperso, lo latente, los restos, lo *continuo*, lo dialógico, lo reflejo, lo cifrado, etc. He aquí otro círculo de categoremas que, en realidad, forman los vértices del signo que mueve al lenguaje desde una suprasemántica poética. Algunos de ellos son incluso ejes sintácticos de tal semántica, como la pasividad, lo transitivo, iterativo, latente – huella, elipsis, pronominalización discursiva -, lo dialógico y reflejo. Es decir, sintaxis y semántica son en gramática poética vértices de un mismo proceso significante.

Si vemos la iteración y la alteridad como dos conceptos matemáticos, nos encontramos con el concepto topológico de *curva* y el

¹³⁵⁵ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro*, *op. cit.*, pp. 93-94.

¹³⁵⁶ El escritor también está ausente, atestigua Derrida, “Escribir es retirarse. No a su tienda, para escribir, sino de su escritura misma. Ir a parar lejos de su lenguaje, emanciparlo o desampararlo, dejarlo caminar solo y despojado. Dejar la palabra. Ser poeta es saber dejar la palabra. Dejarla hablar completamente sola”. Derrida, Jacques, *La Escritura y la Diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989, pp. 96-97.

formalista de *implicación* y aparece entonces un problema en la obra poética: el análisis de la curva significativa por la que la obra se designa siempre en el interior de sí misma, y se da como repetición del lenguaje por el lenguaje; el análisis de esta “implicación de la obra en sí misma” de los “signos por los que la obra no deja de designarse en el interior de sí misma”¹³⁵⁷, se produce, según Foucault, en la profundidad de un llamado provisionalmente “cuarto sedimento semiológico”, en donde los signos de autoimplicación del poema, por medio de un extraño ritual, se acercan al duelo ¹³⁵⁸.

El lugar del poema está cercado por la muerte, lugar irreconocible, vacuidad.

El poema, la literatura en general, no se limita a la superficie única de los signos verbales, “no está sencillamente limitada al uso de una sola superficie semántica”; el significante de la literatura se despliega en otras dimensiones: “se hunde en un dominio de signos que aún no son signos verbales, y, por otro lado, se estira, se eleva, se alarga hacia otros signos que son mucho más complejos que los signos verbales”. La literatura debe cruzar varios sedimentos semiológicos para constituir una figura que

¹³⁵⁷ Esto nos lleva a una nueva forma de crítica que ha sido conjeturada por Foucault y sobre lo cual se interroga: “Me pregunto entonces si no podría haber lugar, y si no hay ya ahora lugar, para una tercera forma de crítica que sería el desciframiento de la autorreferencia, de la implicación que la obra se hace a sí misma, en esta espesa estructura de repetición, de la que hablaba a propósito de Homero; ¿no habría lugar para el análisis de la curva por la que la obra se designa siempre en el interior de sí misma, y se da como repetición del lenguaje por el lenguaje?”. Foucault, Michel, *De Lenguaje y Literatura, op. cit.*, p. 89.

¹³⁵⁸ Sería el límite de lo testamentario, prevee Foucault, “habría que hacer sitio a un cuarto sedimento semiológico, mucho más restringido y discreto: sería el estudio de los signos que podrían llamarse de implicación, o de autoimplicación; son los signos por los que una obra se designa en el interior de sí misma, se re-presenta bajo cierta forma, con cierto rostro, en el interior de sí misma...el signo de autoimplicación de la literatura mediante ella misma ...es un ritual, es exactamente un ritual de duelo”. *Ibíd.*, p. 92.

“tiene la propiedad de significarse a sí misma”. En la iteración de la estructura reiterativa la literatura se reconfigura al recorrer “varios espesores de signos”¹³⁵⁹, continúa en el tránsito de una espacialidad que es más profunda que la del mundo o las palabras, una especie de vacuidad; por tanto tenemos que leer cóncavos, sin ojos, leer sin palabras, escrituras cóncavas. Esto podríamos escribirlo así:

El pozo inmenso
en una hormiga vacilante
pasa.

Este *límite* que está más allá del mundo es *exterioridad, exotopia*.

La *exotopia* (el estar fuera, mas allá del *topos, situs*, del lugar, el desaparecer) que caracteriza la escritura de Valente es también transgresión con respecto a la literatura misma y a la ideología oficial¹³⁶⁰. La alteridad de “su” palabra se produce a través de la relación de la literatura con lo que no es literatura, con las fuerzas centrífugas del decir que lo apartan de los *límites* impuestos de su tiempo y lo llevan a lo inmemorial; allá donde el hablar no tiene un estilo propio ni una situación propia¹³⁶¹.

¹³⁵⁹ *Ibíd.*, p. 94.

¹³⁶⁰ Esta situación radical obedece a fuerzas desconocidas que marcan los *límites* de la crítica literaria que explica el texto literario, nos dice A. Ponzio, “relegándolo al ámbito de la tradición literaria o al ámbito de la cultura oficial”, pero, “es la conexión con las fuerzas centrífugas de la vida lingüística –las que resisten a la tendencia unificadora (tendencia en la que se sitúa también la lingüística del código) y que son expresión de ideologías no oficiales – la que permite a la literatura la exotopia, incluso con respecto a sí misma”. Ponzio, Augusto, *La Revolución Bajtiniana, op. cit.*, p. 54.

¹³⁶¹ Tal lo describe A. Ponzio, “El escritor, en cambio, está falto de estilo y de situación; el escritor habla con reserva, asume la prosa, estiliza y parodia”. *Ibíd.*, p. 53.

La alteridad de “su” Obra trasciende a su autor, transgrede su contexto histórico y la propia literatura. La autonomía de esta Obra es irreductible al autor (el poeta ‘se envuelve en el mutismo’, invisible, ‘permanece a la escucha’) que la ha producido, “La obra aleja al sujeto y está fuera de la esfera del Mismo”, en la soledad que sólo le permite el compromiso con el otro. El otro que es, en palabras de A. Ponzio, “el origen del movimiento de la obra artística”¹³⁶².

El movimiento *infinivertido* de esta transgresión en la obra “de” J. A. Valente está ligado a las fronteras según una relación en espiral con la que ninguna fractura simple puede acabar; en esos misteriosos e incesantes giros se intercambia todo lo que nos *desborda*, arrastra lo que se niega y consume las certidumbres.

Su transgresión a las influencias¹³⁶³ parece estar regida por una obstinación en los *límites*, por un retroceso de lo “infranqueable”¹³⁶⁴ que permite la apertura del lenguaje hacia una alteridad irreductible.

¹³⁶² En la responsabilidad con la que funciona el arte, no se trata, asevera A. Ponzio, “de tener que responder de sí sino del otro: una responsabilidad por el otro que supera las fronteras de orden ético-normativo, jurídico y político, va más allá de la responsabilidad individual, de las leyes del intercambio igual, de las funciones que fijan los roles, de la posición social, de las distinciones que impone la ley entre identidades individuales, cada una con la propia esfera de libertad y de lo que le es imputable”. *Ibíd.*, p. 231.

¹³⁶³ Influencias en el sentido adoptado por H. Bloom de “relaciones entre textos”, cuyas tesis según García Berrio, “se nutren del sentimiento histórico, [...] realísimo y constatado, de resistencias y sentimientos asfixiantes de independencia y originalidad radicales en los poetas ‘fuertes’ modernos, desde Wordsworth, Blake y Shelley, a Whitman o Stevens”. García Berrio, Antonio, *Teoría de la Literatura (La Construcción del significado poético)*, Cátedra, Madrid, 1994, p.182.

¹³⁶⁴ La transgresión franquea *infinivertidamente*, en términos de Foucault, “no deja de volver a franquear una línea que, a su espalda, enseguida se cierra en una ola de poca memoria, retrocediendo de este modo otra vez hasta el horizonte de lo infranqueable”. Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura, op. cit.*, p. 167.

Inesperadamente surgen otros abismos, enigmas: ¿En esta distancia indefinida de la muerte en qué se convierten esas fronteras después de haber sido cruzadas en la noche desde el fondo del tiempo? ¿Para qué iluminar con un rayo denso el desgarró y volver al silencio?.

La resistencia mortal del poeta a las influencias y la insolencia de sus modelos de ‘deslectura’¹³⁶⁵, nos dice García Berrio, lo señalan como un poeta fuertemente rupturista, cuyo original ‘revisiónismo’¹³⁶⁶ lo acerca a figuras como las de Cernuda, Juan Ramón Jiménez y Vallejo.

Con estos escritores comparte el problema de la modernización de la escritura literaria en castellano, el “vaciado de las formas”¹³⁶⁷, “el despojo esencialista de la retórica tradicional recibida”¹³⁶⁸, la necesidad de una renovación del lenguaje.

Desde estos problemas su ‘revisiónismo deslector’ transita audazmente, comenta García Berrio, de la ‘poesía de la meditación’ o de la enunciación relacionada con la estética simbolista moderna de la página en blanco al retorno de una influencia mucho más universal y

¹³⁶⁵ Modelo de ‘deslectura’ con el que García Berrio caracteriza la expresividad moderna: “Lo peculiar en el caso de Valente es que su angustia moderna de la influencia es además la ansiedad de un poeta cultivadísimo, casi erudito como el mismo Eliot, o como Richards y Empson. De esta manera, el proceso de deslecturas de Valente marca un itinerario pormenorizado y explícito muy esquemático y fácil de rastrear en el conjunto de sus ensayos de crítica y de reflexión literaria”. García Berrio, Antonio, *Teoría de la Literatura*, op. cit., p. 191.

¹³⁶⁶ Rigurosamente moderno se presenta el agudo revisionismo de Valente al punto, nos dice García Berrio, “que se suele caracterizar como un polémico independiente, cuando no como un rupturista inmediato”. Ya es sintomático, nos dice el mismo autor, “que las afinidades más sensibles en el primer Valente sean sobre un diluido fondo de rupturismo contradictorio romántico, el mismo que le acercaría inevitablemente en una primera aproximación sentimental aún relativamente ingenua a Luis Cernuda, el otro fervoroso revisionista de la poesía moderna española”. *Ibid.*, p. 186.

¹³⁶⁷ Para profundizar en este problema *vid. Ibid.*, p. 192.

¹³⁶⁸ En *Interior con figuras*, de 1976, se prolonga y concluye el modelo de despojo explicado por García Berrio. *Ibid.*, p. 190.

antigua¹³⁶⁹, la mística occidental y oriental¹³⁷⁰, tránsito entre el enunciado coloquial¹³⁷¹ y la mística universalista “del silencio y de la escucha”¹³⁷² que implican la *infiniversión* de los límites.

1. RELACIÓN REFLEJA Y SIGNIFICANTE CIFRADO

Todos los silencios están concentrados en
las cuatro letras de la primera y
última palabra silenciosa: Dios. /
Cuatro es el número del infinito.
Edmond Jabés.

De lo expuesto hasta ahora, se deduce que el *Decir* concentra la significancia de la expresión y del habla antes de ser proferidas en un sistema.

Nos precede una relación refleja y secreta en el habla, ya que ella sólo habla consigo misma, habla única y solitaria, inspirándonos un sentimiento de extrañeza en el que “nuestra relación con ella se manifiesta como la Relación”¹³⁷³. Relación refleja a la que se refiere

¹³⁶⁹ A partir de *Material memoria* (1979) la transgresión de Valente gira, anota García Berrio, “del empeño de restaurar la propia tradición moderna, como lo había sido en la primera época recuperando espacios de la modernidad romántica y de la poesía anglosajona” a profundizar en la mística castellana, “con San Juan de la Cruz como ejemplar poético sobresaliente y la poesía sentenciosa y moral tradicional desde los Cancioneros antiguos a Góngora y a Quevedo. Y junto a todo ello, mensajes susurrados de las tradiciones místicas contemplativas y esotéricas de las más variadas procedencias, del taoísmo a la kábala sobre todo”. *Ibid.*, p. 195.

¹³⁷⁰ La influencia mística y cabalística liberan poderosamente a Valente de “sombras de ansiedad inmediata”, destaca García Berrio, quien en las palabras e imágenes de aquéllas “cree descubrir los universales absolutos o lugares de comienzo y final de toda experiencia humana de poesía, momentos que son antes de todos que de nadie en concreto, configuraciones de sentido anónimas, como las letras del alfabeto hebreo en *Tres lecciones de tinieblas*”. *Ibid.*, p. 196.

¹³⁷¹ Se concentrara el poeta en desdecir, *infinivertir*, dicho enunciado; en términos de García Berrio: “La afloración permanente de la poética del enunciado de la etapa anterior continúa sin desaparecer, con todos sus componenetes [...] Sin embargo esa sabiduría estabilizada se constituye más bien en un fondo consistente a desconstruir en masa para confeccionar su negativo”. *Ibid.*

¹³⁷² *Ibid.*

¹³⁷³ Heidegger, Martin, *De camino al habla*, op. cit., p. 179.

Novalis en una frase que dice: “Precisamente esto, lo que el habla tiene de propio, a saber, que sólo se ocupa de sí misma, nadie lo sabe”¹³⁷⁴. Pero es un *sí mismo* dentro de uno, el yo referido a algo aprendido que lo refleja sobrepasándolo. Es la apropiación hermenéutica de la sobresignificación en otro. Y esto crea el cuerpo del lenguaje.

Nuestro cuerpo está dormido en sus salivas, el habla tiene mantas de tiempo, su luz se ha depositado lenta, muy lentamente: “*Su espejo es la memoria donde ardía*”.¹³⁷⁵

Aquella memoria que arde es el *Decir* conducido por la sobrecarga del significante, como anota Valente:

En efecto, la cortedad del decir, la sobrecarga de sentido del significante es lo que hace, por virtud de éste, que quede en él alojado lo indecible o lo no explícitamente dicho. Y es ese resto acumulado de estratos de sentido el que la palabra poética recorre o asume en un acto de creación o de memoria.¹³⁷⁶

El *Decir* representa así también el escollo del lenguaje, la acción de la dificultad por la que la Palabra amontona el viento; el discurso invisible e implícito: la *huella* que ya ha rematizado al lenguaje, que lo construye desde la lejanía y la ausencia.

El *Decir* implica, decíamos antes, el desbordamiento del lenguaje, por cuanto éste excede los *límites* del pensamiento, alude, deja

¹³⁷⁴ *Ibíd.*, p. 179

¹³⁷⁵ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 245.

¹³⁷⁶ Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu, op. cit.*, p. 67.

“sobreen tender sin hacer entender nunca”¹³⁷⁷, como sucede en la palabra mística o poética; se da sin terminar de darse: “*En lo recóndito te das sin terminar de darte*”¹³⁷⁸.

La virtud desnuda de la excedencia del lenguaje en la poesía demanda una interpretación hasta el infinito. Virtud que se manifiesta, también, en el dicho profético por cuanto éste no estima las condiciones de simultaneidad del signo en el sistema. El Decir como acercamiento del uno-para-el-otro permanece en el equívoco; su sentido impugna la simultaneidad; no entra en el ser ni compone un todo; *subvierte* la esencia; *desborda* todo tema, el todo dicho o comprendido; es incertidumbre; su acercamiento es relación con lo al *margin* del conjunto, con las interrupciones del discurso.

La relación refleja del lenguaje, su reflexión sobre sí “no lo encierra en sí mismo”¹³⁷⁹, pues su asistencia es transitiva, tiende a lo Otro en que se fundamenta; su autorreferencialidad se expande en el secreto del encuentro:

.....

Enciende sobre el aire
mortal que nos rodea

¹³⁷⁷ Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser*, op. cit., p. 250.

¹³⁷⁸ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 84.

¹³⁷⁹ El sí mismo es signo dado a los otros, el sí mismo no es indiferente a los otros: “La totalidad, que engloba toda escatología y toda interrupción, habría podido cerrarse si fuese silencio, si el discurso silencioso fuese posible, si el escrito pudiese permanecer escrito para siempre; si pudiese renunciar, sin perder su sentido, a toda tradición que lo sostiene Y lo interpreta. ¿Es verdaderamente posible el discurso silencioso consigo mismo? El sí mismo es la no-indiferencia a los otros, signo dado a los otros. Todo discurso, incluso el dicho en la interioridad, está en la proximidad y no abarca la totalidad”. Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser*, op. cit., p. 251-252.

tu luminosa sombra.
En lo recóndito
te das sin terminar de darte y quedo
encendido de ti como respuesta
engendrada de ti desde mi centro.
¹³⁸⁰

En el poema se experimenta la tensión continua de la *huella* – “trace” – del “Decir” en los distintos niveles de éste; que se van encendiendo uno a uno hasta la iluminación. La metonimia de la *luminosa sombra* restaura un fondo implícito, significativo, al que ya hemos aludido.

....Tiempo hambriento de ser empozado en la noche.
Siembras palabras y responden ecos, ecos de ecos en la bóveda
incierta de la desolación. Daría todo el aire por un grito, la
posesión del reino por un solo gemido. Abrieron los augures las
entrañas del dios y entregaron su cuerpo lacerado a los
*depredadores.*¹³⁸¹

El poema se constituye sobre palabras dadas una a una; como en un hipograma¹³⁸² las palabras provienen de otra antecedente. Detrás del

¹³⁸⁰ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 84.

¹³⁸¹ *Ibid.*, p. 259.

¹³⁸² Al profundizar en la teoría de los anagramas de Saussure, Starobinski, postula que se daría la posibilidad de que bajo el discurso poético fluye una sucesión asindética de nombres y paradigmas, cuyos pilares están formados de la misma materia del fondo: “el mensaje poético (que es ‘hecho de habla’) no se constituiría solamente con palabras tomadas de la lengua, sino también sobre nombres o palabras dados uno a uno: el mensaje poético aparece entonces como el lujo superfluo del hipograma”. Starobinski, Jean. *Las palabras bajo las palabras: la teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*. compilación, introducción, comentarios y notas de Jean Starobinski, Gedisa, Barcelona, 1996, p. 129.

verso no encontramos un autor; allí sólo fluye *la* palabra inductora. El texto pasa por un pre-texto.

Bajo las palabras del poema se pone en evidencia una “latencia verbal”, un estado germinal que contiene la posibilidad del poema. Detrás de las palabras se encuentra *la palabra*; al modo de los hipogramas que desarrollan la probabilidad de un vocablo simple que es elegido por el conjunto de sus potencias y plasticidad¹³⁸³, la poesía es “lo que tiene origen a partir de las palabras”¹³⁸⁴, no sólo lo que se realiza en ellas; es variación de un dato verbal que desborda la arbitrariedad de la conciencia.

El equilibrio de los sonidos de la palabra oculta o perdida se rehace bajo este influjo y crea nuevos órdenes. Detrás de cada frase se separa el “rumor múltiple” de la infinitud del lenguaje¹³⁸⁵, subconjunto de un significante cifrado.

Del conjunto del discurso es susceptible extraer un subconjunto antecedente o latente¹³⁸⁶. Todo texto se engloba, es un “producto productivo”¹³⁸⁷. Y esta relación acontece continua: *Piedras*

¹³⁸³ El poema distribuye un vocablo preconcebido, hipograma que es un “*hipokeimenon* verbal; es un *subjectum* o una substantia que contiene en estado germinal la posibilidad del poema. Este no es sino la probabilidad desarrollada de un vocablo simple. Vocablo que el poeta por cierto elige, pero que es elegido como un conjunto de potencias y servidumbres conjuntas”. *Ibid.*, p. 129.

¹³⁸⁴ Poema que apunta al origen, según Starobinski: “La poesía no es solamente lo que se realiza en las palabras, sino lo que tiene origen a partir de las palabras; escapa, entonces, a lo arbitrario de la conciencia para no depender más que de una suerte de legalidad lingüística”. *Ibid.*

¹³⁸⁵ Se descubre simplemente, según palabras de Starobinski, que “el lenguaje es recurso infinito, y que detrás de cada frase se disimula el rumor múltiple del cual se ha separado para aislarse ante nosotros en su individualidad”. *Ibid.*, p. 130.

¹³⁸⁶ Es preciso repetirlo, todo discurso es “un conjunto que se presta a la extracción de un subconjunto: éste puede ser interpretado: a) como contenido latente o infraestructura del conjunto; b) como antecedente del conjunto”. *Ibid.*

¹³⁸⁷ *Ibid.*

desmoronadas, morada sin memoria, bóveda incierta de la desolación, depredadores.

La palabra integra semas que, a su vez, expanden otros conjuntos y se interrelacionan con trasvases alternos, inherentes, diferidos, todo el complejo de relación lógica en una escala imaginativa que remite a aquellas categorías básicas de la conjunción sintáctico- semántica, analizada anteriormente.

En los poemas quedan los injertos de esa oscuridad; en los aglomerados de las palabras, cubiertas por el mar, permanece aquel fragor volcánico:

.... ¿O quién? ¿Tú misma, un meteoro, una erupción volcánica?.....¹³⁸⁸

Ese fragor, esa palabra oculta, podría constituir la fuente del proceso del habla; al iterarse “ese simple vocablo”, generaría, proyectaría y duplicaría en el poema aquella “primera habla a la vez no pronunciada ni llamada”¹³⁸⁹.

El texto poético sería aparentemente la segunda manera de ser de un nombre, el desarrollo de una variación que haría perceptible un

¹³⁸⁸ Valente, José Ángel, “(Anotación para un fin de siglo)”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 258.

¹³⁸⁹ Esta iteración puede verse de modo similar a la regla no consciente del anagrama que sin embargo puede ser considerado como “una regularidad (o una ley) donde lo arbitrario de la palabra-tema se confía a lo necesario de un proceso”. Starobinski llega a esta conclusión tras una serie de cuestiones: “¿por qué no dejar de lado tanto el azar como la conciencia? ¿Por qué no podría verse en el anagrama un aspecto del proceso del habla, proceso que no es ni puramente fortuito ni plenamente consciente? ¿Por qué no existiría una iteración, una palilalia generadoras, que proyectarían y duplicarían en el discurso los materiales de una primera habla a la vez no pronunciada ni llamada?”. Starobinski, Jean. *Las palabras bajo las palabras, op. cit.*, p. 130.

fenómeno de conducción. Y así lo entiende la lingüística. Ahora bien, ese modo suyo entitativo procede precisamente del acto mismo nominativo: el dar nombre a algo engendrando sentido. En esto se basa el nombrar fenomenológico, al que atiende Domínguez Rey desde una lingüística así denominada, fenomenológica, y con fundamento *poiético*.

Varios pensadores han realizado estudios sobre el nombre escondido en diferentes tradiciones, el ya mencionado sobre los anagramas realizado por Saussure¹³⁹⁰ acerca de la existencia secreta o sumergida de una palabra o de un “simple fonema”, bajo la textura superficial del poema; el de Scholem en base a la tradición cabalista, en la cual toda la creación es vista como el movimiento de diseminación del nombre escondido¹³⁹¹; o el de René Guénon¹³⁹² –entre otros-, quien equipara la búsqueda de la palabra perdida con ciertos ritos de iniciación en que se reúne lo disperso, como en el conocido mito de Osiris.

.....*Abrieron los augures las entrañas del dios y entregaron su cuerpo lacerado a los depredadores.*¹³⁹³

¹³⁹⁰ Saussure estudia en los contextos de “la poesía germánica, en la poesía védica y, sobre todo, en los versos saturninos de la poesía latina”. Vid. Valente, José Ángel, *La Experiencia Abisal, op. cit.*, p. 22.

¹³⁹¹ La especulación de los cabalistas permite concebir todo lenguaje como despliegue del nombre divino único para formar las combinaciones del alfabeto. Dicho nombre late sumergido. Valente anota que, según el Yetsira o libro de la formación, las letras son simultáneamente el origen del lenguaje y del ser: “todo lenguaje nace de un nombre, y ese nombre se manifiesta en él, paradójicamente, por sublatencia y ocultación. Nahmanides de Gerona, el primero de los grandes cabalistas españoles, explica cómo, según la tradición auténtica, todo el texto de la Torah se constituye por composición y combinación de los nombres divinos. Según esa tradición”. *Ibid.*, p. 23.

¹³⁹² Los ritos iniciáticos que buscan la reintegración de la palabra perdida, están buscando el nombre del “Gran Arquitecto del Universo”. *Ibid.*, p. 24.

¹³⁹³ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 259.

Estas gestas son ejemplares ante la crítica que sólo opera sobre la configuración superficial del poema y no se arriesga a seguir el rastro de la palabra en las “sublatencias del lenguaje”, para considerar el poema como lo que es, en palabras de Valente: “*animal de fondo, organismo de branquias, iteración sumergida de una palabra o materia matriz*”.¹³⁹⁴

En el poema pasamos de los sueños a la célula y de ésta al espejeo de la materia. El descenso al fondo de la materia constituye un volumen por el cual los signos del poema entran en su sistema de correspondencias verticales en las que resuena un excedente que añade su propia clave de desciframiento.

Esta impugnación de los *límites* del lenguaje poético es propia de los lenguajes excluidos¹³⁹⁵, como el de la locura, en que las palabras quedan desdobladas en su interior: dicen lo que dicen, pero añaden, advierte Foucault, “un excedente mudo que enuncia silenciosamente lo que dice y el código según el cual lo dice”¹³⁹⁶. Recursivamente, en la palabra, se inscribe su principio de desciframiento.

Bajo el peso de la iteración sumergida, la palabra se tiende y avanza como signo de su propia interioridad, sintetiza Valente, “La palabra aparece o se presenta en el poema abierta hacia sí misma, hacia

¹³⁹⁴ Valente, José Ángel, *La Experiencia Abisal*, op. cit., p. 24.

¹³⁹⁵ Foucault hace una clasificación de los lenguajes excluidos y anota una cuarta forma que consiste en: “someter una palabra, aparentemente conforme con el código reconocido, a otro código cuya clave está dada en esta palabra misma”. Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura*, op. cit., p. 273.

¹³⁹⁶ *Ibíd.*

la plenitud de su interior silencio, hacia lo infinitamente no dicho del decir".¹³⁹⁷

Los *límites* del *Decir* se expresan con los prefijos ante y pre: *antecomienzo*, *antepalabra*, pre-espacio, pre-tiempo. Es significancia que *expectrovertida* e *infinivertidamente*, concentra y explicita "la acción continua del significante en la retracción del infinito".¹³⁹⁸

Esta retracción se produce porque el discurso guarda la *huella* de la trascendencia. *Huella* que es vacío y desolación¹³⁹⁹ - hemos olvidado, en la puerta, los ojos del vacío que se llevaban el viento- ; absoluto que se ofrece y se extingue. El vacío mismo de la *huella* es una ausencia irrecuperable¹⁴⁰⁰, un movimiento que "se lleva la significación que traía"¹⁴⁰¹. Una sutil insinuación que se retira; se sobreimprime, se borra.

¹³⁹⁷ Valente, José Ángel, *La Experiencia Abisal*, op. cit., pp. 34-35.

¹³⁹⁸ El Decir es kérigma: "Anuncia y, al hacerlo, apela a los demás, al Otro, del que, en realidad, recibe la llamada". Domínguez Rey, Antonio. *La llamada exótica. El pensamiento de Emmanuel Lévinas*, op. cit., p. 144.

¹³⁹⁹ El vacío de la *huella* es la indicación que revela la retirada de lo indicado; desnudez del rostro expresándose, perturbando absolutamente; desolación primordial, pasado irreversible: "Desolación que no está hecha de evocación sino de olvidos; no de olvidos que estarían a punto de producirse, a punto de distanciar al pasado, sino de olvidos sorprendidos antes de que esta "obliviscencia" misma se invierta en vínculo, de nuevo anude este pasado absoluto al presente y devenga evocadora". Levinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, op. cit., p. 296.

¹⁴⁰⁰ El vacío de la Huella es además sin sendero, sin presente, irrepresentable, irrecuperable. Antes de significar como signo de un alejamiento, la huella es en el rostro "el vacío mismo de una ausencia irrecuperable. El hueco del vacío no es únicamente el signo de una ausencia. El dibujo que queda en la arena no forma parte del sendero, es el vacío mismo de la pisada. Y lo que se ha ido no es evocado, no vuelve a la presencia, aunque fuese una presencia indicada". *Ibid.*

¹⁴⁰¹ Enigma del exilio de Dios: "Es a nosotros o, más exactamente, es a mí, a quien compete retener o rechazar a ese Dios sin audacia, exiliado por ser aliado del vencido, rechazado y, desde ese momento, ab-soluto, desarticulando de este modo el momento mismo en el que se ofrece y se proclama, se ofrece y se proclama irrepresentable. A esta manera en que lo Otro busca mi reconocimiento, aunque conservando su carácter incógnito, al omitir el recurso al guiño de acuerdo o de complicidad, a esta manera de manifestarse sin manifestarse, nosotros la llamamos -remontándonos a la etimología de este término griego y por oposición al aparecer indiscreto y victorioso del fenómeno- enigma". *Ibid.*, p. 297.

Expectrovertidamente, en las figuras dispersas de la tinta podríamos leer el rostro desolado de la palabra perdida:



Desolación primordial, olvido sorprendido, huella de la noche de la arena,
aparte de todo, sin camino, sin acaso.

HUELLA: ROSTRO.

La sobreimpresión de la *huella* da la ligereza al poema; es sombra más allá de la sombra; ceniza que es la impronta de la singularidad de un paso distinto a todos:

*Un hombre lleva las cenizas de un muerto en su pequeño atadizo
bajo el brazo. Llueve. No hay nadie. Anda como si pudiera llevar su
paquete a algún destino. Se ve andar. Se ve en una paramera sin fin.
Al término, el ingreso devorador lo aguarda del ciego laberinto.*¹⁴⁰²

¹⁴⁰² Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 281.

El rastro de la *huella* en la lluvia es sobreimpresión. Las palabras caen sueltas, tempestuosas y disuelven la propia mirada. La espectralidad del paisaje o del dibujo avanza en la retracción del significante. La experiencia de la muerte y la experiencia del origen se confunden.

Y entonces decimos que el poema se calla en un silencio en el que la Palabra infinita recobra su soberanía; el lenguaje se resguarda de la muerte mediante esta palabra invisible, anterior y ulterior a todos los tiempos, palabra invisible en la que se cierra el poema sobre sí mismo, tan sólo como el reflejo de aquélla, observa Foucault, “El espejo al infinito al que todo lenguaje da nacimiento a partir del momento en que se yergue en vertical contra la muerte”¹⁴⁰³. La poesía se hace espejo virtual, circular del afuera del infinito. Al hablar de su silencio nos referimos al espacio temporal que lo *dicho* instaura como contemplación callada: la meditación poética. Y para expresar esto nos servimos de un léxico específico que parece negar la evidencia pero procura precisamente su manifestación.

La poesía de Valente se aproxima infinitamente a su fuente. Es decir, a “ese ruido inquietante que, en el fondo del lenguaje, anuncia, a poco que se tense el oído, contra qué se resguarda y a la vez a qué se dirige”¹⁴⁰⁴. El lenguaje escucha en el fondo ese ruido creciente y sigue su movimiento hasta estrecharse en su murmullo.

¹⁴⁰³ Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura, op. cit.*, p. 186.

¹⁴⁰⁴ *Ibíd.*

2. LA EXPECTROVERSIÓN, EL “ASPECTO” Y LA DISTANCIA.

La continua retracción infinita del significante se vuelca en la posibilidad del latir del poema. La palabra poética nos retrae a su origen. El *Decir* original como significante enlaza la expresión; especifica la relación tendente a una significación; deposita en las palabras una distancia, un resto, una acción que “las impulsa y las promueve”¹⁴⁰⁵; restaura un fondo implícito.

Esta distancia depositada en las palabras distribuye las relaciones del espacio según otra profundidad más soberana que el tiempo. El lenguaje de la distancia ofrece el movimiento que presenta las cosas y las hace pasar. Contemplemos esto en un fragmento:

....

Y ahora

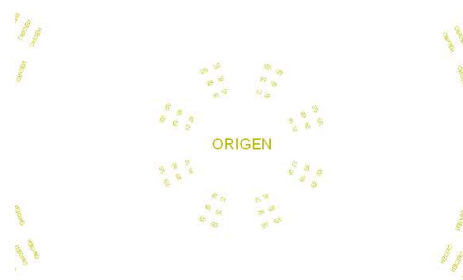
*que la navegación se anuncia larga y nada
parecería haber que no hubiéramos muerto,
desnudo cuerpo, dime,
qué sabes tú de mí que así me miras
en la borrada orilla oscura de este mar.*¹⁴⁰⁶

¹⁴⁰⁵ En cuanto nombres, las palabras guardan un tesoro: “nacén dotadas de un *a priori* correlativo”. Domínguez Rey, Antonio, *El drama del lenguaje*, op. cit., p. 144.

¹⁴⁰⁶ Valente, José Ángel, “XXXIV”, *Obra poética 2*, op. cit., p. 182.

La distancia está estrechamente relacionada con el “aspecto” que es el interior del lenguaje. El aspecto cubre categorías gramaticales como las del inacabamiento, continuidad, iteración, inminencia, proximidad, alejamiento, las especies del espejo, el desdoblamiento de los espectros, etc.¹⁴⁰⁷ Una literatura del aspecto experimenta el alejamiento del origen, la fragmentación, la exterioridad, la desaparición del nombre propio. La distancia y el aspecto no dependen de la percepción sino de la sensación, son el afuera de la *Primeridad*:

“la separación de la distancia y las relaciones del aspecto no dependen de la percepción, ni de las cosas, ni del sujeto ni tampoco de lo que tan natural y curiosamente se designa como el «mundo»; pertenecen a la dispersión del lenguaje (a ese hecho originario de que nunca se habla en el origen, sino en la lejanía): Una literatura del aspecto ... es pues interior al lenguaje”¹⁴⁰⁸.



Dispersión, incesante extravío, espectralidad.

CALIDOSCOPIO DEL ORIGEN

¹⁴⁰⁷ Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura, op. cit.*, pp. 259-260.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 260.

Este mundo de la distancia no es el del aislamiento, sino el de la dispersión; el de la inminencia y el aplazamiento del significante.

3. LA SOBRECARGA DEL SIGNIFICANTE.

Los efectos de la dialogía interna de la palabra poética (la significancia latente) en el ‘desbordamiento’ del significado y en la ‘sobrecarga’ del significante son generados desde “una dimensión anónima, distante y cercana” que se conforma en una escucha plural que antecede la propia recepción que le llama desde el subfondo:

Tanto la ‘sobrecarga’ del significante como el ‘desbordamiento’ del significado son efectos de la significancia latente del lenguaje [...] decíamos que el primer receptor de la obra es quien la produce. Sin embargo, el autor, al leerse o escucharse a medida que escribe, observa también, en ese espacio agónico, una dimensión anónima, distante y cercana, que actúa en su dinámica. El lenguaje ya ha hablado dentro de uno mismo.¹⁴⁰⁹

Esta resonancia plural se alza desde “un abismo insondable” que proyecta la “diacronía desbordante” de una “alteridad invisible”. En la poesía de Valente la palabra trasciende “la plenitud inagotable’ del objeto hacia el *dialogismo*. Este dialogismo que M. Bajtín reserva a la prosa es también, según Domínguez Rey, “*illeité* o alteridad invisible de un pasado

¹⁴⁰⁹ Este fenómeno coincide, según Domínguez Rey, con la voz *ajena* de M. Bajtín, “los ecos aún vivos de los otros que convierten al autor en escucha de una resonancia plural, histórica. Sobre ese fondo alza el poeta su palabra, consciente de que cada una de ellas le llama también desde un abismo insondable”. Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, op. cit., p. 48.

que nunca se dio en él, un modo de diacronía desbordante que lo abisma aun más lejos”.¹⁴¹⁰

La poesía modula el continuo murmullo, ruido incesante, indefinido e inquietante. Lenguaje estremecido por lo innombrable. La retracción infinita del significante en la poesía continúa en la posibilidad del latido. En este sentido aporta Foucault una importante clave interpretativa:

Escribir, en nuestros días, se ha aproximado infinitamente a su fuente. Es decir, a ese ruido inquietante que, en el fondo del lenguaje, anuncia, a poco que se tense el oído, contra qué se resguarda y a la vez a qué se dirige.¹⁴¹¹

Límite de la apertura de las formas. El significante como emergencia y fracción sumergida. La inminencia y aplazamiento son cualidades de aquél que cantan los poemas:

Oscuro es como la noche el canto.

Tú dices,

vienes, estás, no hay nadie, el canto,

el vuelo circular de las aves hambrientas

sobre el cuerpo del pez,

el brillo mineral de las escamas

¹⁴¹⁰ Refiere Domínguez Rey que Lévinas estudió su huella *-trace-* en “escritores como P. Celan y M. Blanchot. Dio también motivo a J. Derrida para aplicarla a la ‘destrucción’ mediante el concepto de *gramma*”. *Ibíd.*, pp. 48-49.

¹⁴¹¹ Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura, op. cit.*, p. 186.

en los limos del fondo.

Surge, surte del mar

el hombre,

de mares sumergidos en la noche.

....¹⁴¹²

En el poema se experimenta, como dijimos en varias ocasiones, la tensión continua de la huella –“trace” – del “Decir” en los distintos niveles de éste.

El “Decir” se relaciona con la preconcepción, el pre-espacio, el pre-tiempo, el punto cero creativo, ‘la antepalabra:

El Decir agrupa, a la expresión y al habla antes de hablar, y no como *langue* o sistema, sino como significancia. Resume y explicita la acción continua del significante en la retracción del infinito. Por ello es *kérigma*. Anuncia y, al hacerlo, apela a los demás, al Otro, del que, en realidad, recibe la llamada.¹⁴¹³

La “*huella*” del significante, la huella como el presentimiento de la alteridad y de la apertura dialógica. El decir, el “ser algo más”, la ex –cedencia, el estar fuera de sí, la ambivalencia, la contradicción, su apertura hacia la alteridad absoluta.

¹⁴¹² Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, pp. 304-305.

¹⁴¹³ Domínguez Rey, Antonio, *La llamada exótica, op. cit.*, p. 144.

Se trata de la palabra invisible, *transida*, esta palabra de “antes y de después de todos los tiempos” que se presenta tan sólo como “el reflejo pronto cerrado sobre sí mismo”, según Foucault:

Toda obra estaba hecha para consumarse, para callarse en un silencio en el que la Palabra infinita iba a recobrar su soberanía. En la obra, el lenguaje se protegía de la muerte mediante esta palabra invisible.¹⁴¹⁴

Expectrovertidamente, el lenguaje se alza contra la muerte en la infinitud de sus espejos.

3.1. EL SIGNIFICANTE. LA *INFINIVERSIÓN* Y *EXPECTROVERSIÓN* DE LOS LÍMITES.

Leemos – como se corta la hierba –
lo que la tiniebla nos arrebató.
El pensamiento necesita descender para tomar
después altura.
Sus cumbres también son sus límites.
Edmond, Jabés.

La sobrecarga del significante relacionada con la *cortedad del decir* nos remite a lo que hemos llamado en esta Tesis la *infiniversión de los límites*, en la que lo mínimo se invierte en lo máximo. Asimismo, el proceso de *fuga y regreso* del significante, está representado en la infinitud recursiva de la estructura de la *infiniversión de los límites*.

¹⁴¹⁴ En su reacción contra la muerte, la obra, reporta Foucault, “colocaba al infinito fuera de ella misma – infinito majestuoso y real del que se hacía espejo virtual, circular, acabado en una bella forma cerrada”. Foucault, Michel, *Entre filosofía, op. cit.*, p. 186.

Otras relaciones con la infinitud las encontramos en las implicaciones con la *expectroversión* de los *límites*, es decir, la *exterioridad, espectralidad y desviación* perpetua de la palabra poética.

El fin de un proceso significativo, no es la palabra, ni la idea, “sino el borde mismo, el *límite*”¹⁴¹⁵. Queremos decir que el “trabajo” significativo opera en los *intersticios* y sigue actuando en el significado como aquello que lo *traslada – transe –* a otro signo y relación de signo. Por eso se mueve en la *frontera*. Son estos conceptos imprescindibles para designar tal “trabajo” operativo, el efecto *lengua* de un texto. Lo leemos en los poemas:

No puedo

ir más allá, dijiste, y la frontera

retrocedió y el límite

quebróse aún donde las aguas

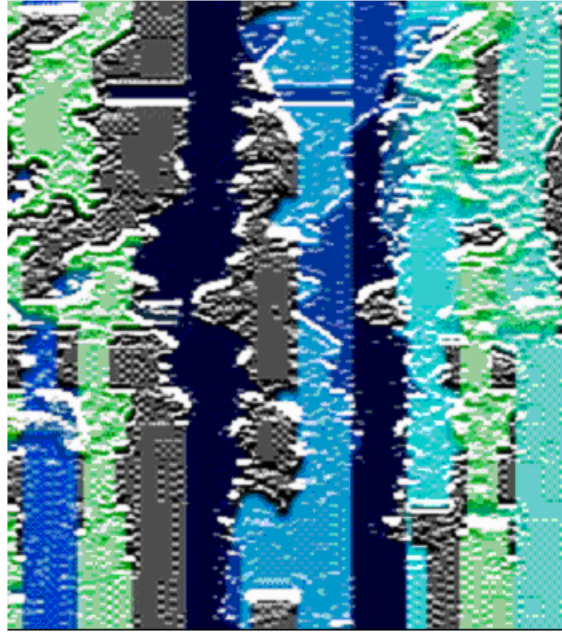
fluían más secretas

*bajo el arco radiante de tu noche.*¹⁴¹⁶

La apertura de los *límites* o *expectroversión* de las formas la podemos diagramar así:

¹⁴¹⁵ Especifica Domínguez Rey, “De hecho, el significativo es, siguiendo a J. Kristeva, que aquí –y creo que siempre- se apoya en la diferencial infinita de Leibniz, el significativo, decía es el *límite* de lo ilimitado, lo que a éste falta para ser el infinito totalizante. De esta manera, hemos invertido otra vez el esquema ordinario del lenguaje y del conocimiento. No es la palabra, ni la idea, el fin de un proceso significativo, ni su útil, sino el borde mismo, el *límite*”. Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, op. cit., p. 88.

¹⁴¹⁶ Valente, José Ángel, “XXV”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 279.



Noche y alba de los limos. Negación procesual del significante.

*EXPECTROVERSIÓN DEL LÍMITE DONDE LAS AGUAS
FLÚAN SECRETAS, INFINIVERTIDAS.*

Ahora bien la *infiniversión* de los *límites* en cuanto fuga o regreso constituye el tema subyacente y la definición complementaria de la escritura, la “inquietud presentida” del significante que “conforma y se desforma”¹⁴¹⁷.

La indagación del infinito en la “fugacidad operativa” de este ir y venir contradictorio es “infinita variación formal” en cuya apertura germina el silencio¹⁴¹⁸. Un silencio hasta material por cuanto incide en el intersticio

¹⁴¹⁷ El significante está en la fuente, matiza Domínguez Rey, “pero como deuda, como inquietud presentida, cual presencia anunciada, mas nunca en alcance [...] porque nunca coincide con lo que aparenta en las relaciones de su ser”. Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴¹⁸ En tal contradicción operativa, argumenta Domínguez Rey, “incide el silencio en tanto huella porosa de las acciones realizadas. Al mismo tiempo, en correlación con lo enunciado, es parte principal del significante progresivo. El silencio germina en y por la sustancia moldeable del poema”. *Ibíd.*

configurante de las unidades – fono, sílaba, palabra, sintagma, oración, pausas, períodos: verso, estrofa, poema – y por tanto del lenguaje mismo.

La errancia inaudible del significante “determina un saber negativo extraño al sistema”, cifrado “en la creación del vacío germinal”¹⁴¹⁹. Pero es una negación procesual, aquello que no es lo que está siendo y permanece, no obstante, en su órbita u horizonte, como lo negado o no participante en una palabra concreta, pero sí en cuanto aquello que la *delimita* o puede hacerlo.

La contracción de la expansión de las formas está determinada por el fondo que es “inspiración profunda” que las irradia, las volatiliza y las agrava¹⁴²⁰.

Venías del subsueño.

No había imágenes de ti y nada

podía ser representado.

Estabas

en el calor o en la humedad

¹⁴¹⁹ Domínguez Rey anota a tal respecto que “El proceso del significante determina un saber negativo extraño al sistema. Nosotros lo ciframos en la creación del vacío germinal. Conocemos la ausencia, pero no su rostro, que se clarifica, como en el vuelo alegórico de San Juan de la Cruz, a través del viaje recurrente. Van surgiendo al paso los negativos de la realidad, sus significados convencionales, pero inaudible, los subtiende una desazón sólo cumplida en el asiento procesual del sentido”. Domínguez Rey, Antonio, *Gramática Pictórica*. Torre Manrique Publicaciones, Madrid, 1987, p. 67.

¹⁴²⁰ Las formas son, respecto del fondo- así también los conceptos en orden al inconsciente-, nos dice Domínguez Rey, “ ‘inspiración profunda’, ‘nostalgia de las branquias’. El poema, trasunto del ser, nos define en transpiración amebítica. Cuanto más irradia su centro, más se inspira. Cuanto más se dilata la materia, más se contrae. Al cosmos poético le sienta bien la teoría del Big-Bang...La piedra, volatilizada, busca su centro. Y el poema se deduce, pesa”. Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, *op. cit.* pp. 96-97.

que sumergidos guarda en sí la tierra.

Antelatido cóncavo

de lo que puede ser raíz o vuelo.

Umbilical tu negación oculta

nos hacía vivir.

....¹⁴²¹

Por lo dicho, los excedentes o bordes del significante despiertan la energía oculta de los significados y “acuden a su proceso para regenerarse”¹⁴²². Y en este trasunto energético “el significado es la apertura de la forma, del magma mismo del significante que lo sustenta”¹⁴²³. Constituye la *expectroversión* de los *límites*, trascendencia, sobresignificación. Tardío y temprano, lo nunca terminado; la fuga, la sombra, “la duración eterna del intervalo”, el “fondo sin fondo” del significante que no permiten clausurar el lenguaje en el contexto de lo contemporáneo. Destaca Domínguez Rey:

El *entre-temps* abre poros en la piel de la presencia y por ellos respira la sombra anónima del *hay* o murmullo infinito de lo otro que ser. Por ellos asoma también la eferencia significativa del Decir que,

¹⁴²¹ Valente, José Ángel, “Ritual de las aguas”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 143.

¹⁴²² J. Derrida atribuye la función del significante al texto y a la huella, cuyos excedentes o bordes quedan a su vez englobados en la dinámica de la obra, según indica Domínguez Rey, “Semejantes concreciones actuarían como marco del proceso. En tal sentido, también cumple a los significados del sistema...una función de marco. Son el excedente energético de la plus-valía encuadrada en el orden sintagmático de las relaciones sociales. La tendencia significativa permanece en los significados una vez constituidos. Despierta en ellos la energía oculta y acuden a su proceso para regenerarse. Tal es asimismo la función creadora”. Domínguez Rey, Antonio, *Gramática Pictórica, op. cit.*, p. 67.

¹⁴²³ Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo, op. cit.*, pp. 87-88.

diciendo, consolida los significados del lenguaje [...]Trasciende los asentamientos de lo dicho en una sobresignificación.¹⁴²⁴

Sólo desde la altura y alza de mira, con sus implicaciones alterativas pueden entenderse la apertura del significante y de la conciencia ética: “Su fundamento es la relación antepredicativa. Significan desde antes del significado, con el pneuma del significante”.¹⁴²⁵

El pneuma del significante sería el “vuelo inmemorial de pájaros solares”:

.....

Suena

bajo las aguas ciegas

como latido o germen

un vuelo inmemorial

*de pájaros solares*¹⁴²⁶

Este oscuro latido transido es la apertura del proceso significante que aquí exponemos al conocimiento, la palabra como origen: “Apertura del significante a la praxis de la significación y, por tanto, del conocimiento. La palabra como *Ursatz*, origen y plenitud. Valente la coloca en el *pre* de las determinaciones, en el subsuelo visceral del latido”

¹⁴²⁷ .

¹⁴²⁴ Domínguez Rey, Antonio. *La llamada exótica*, op. cit., p. 383.

¹⁴²⁵ *Ibíd.*

¹⁴²⁶ Valente, José Ángel, “Pájaros”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 239.

¹⁴²⁷ Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, op. cit., p. 144.

En este retrotraerse, los latidos del significante muestran el fondo del cauce: “el hálito de la voz”¹⁴²⁸. La operación “salvífica” de Valente consistió, en palabras de Domínguez Rey en ir al *límite* del manantial de la voz:

No ella en sí misma [la voz], sino aquello que la enmadra. A esa raíz le llamamos significante. Es el brotar, la emergencia, la aparición del ser desde las profundidades del ente...En ese punto progresivo de asomo a la manifestación coinciden la voz y el ver, anteriores a la palabra y a la mirada”.¹⁴²⁹

Infiniversión de los límites, como lo contemplamos en sus poemas:

....

*Entonces dije
con el aliento sólo de mi voz
idénticas palabras
sobre tu mismo cuerpo
y nunca nadie pudo más tocarlas
sin quemarse en el halo de fuego.*¹⁴³⁰

Este aliento significa, a su vez, el pneuma que como el fuego secreto del mundo penetraría en la intimidad de las cosas y acabaría en “el abrasamiento universal”.¹⁴³¹

¹⁴²⁸ Para ampliar este horizonte *vid. Ibid.*, p. 146.

¹⁴²⁹ *Ibid.*

¹⁴³⁰ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 211.

¹⁴³¹ Podemos considerar el símbolo del fuego, asimismo como imagen de las cualidades de la *expectroversión* de los límites. Documenta Foucault, “En el sueño, el cuerpo sutil del alma se encendería con el fuego secreto del mundo, y penetraría con él en la intimidad de las cosas. Es el tema estoico de la cohesión del mundo garantizada por el pneuma; es el tema esotérico -constante

La destrucción y las cenizas son el punto donde lo amorfo busca la forma, tensión del lenguaje insuficiente:

Cortedad del decir, insuficiencia del lenguaje. Paradójicamente, lo indecible busca el decir; [...] en su propia sobreabundancia lo conlleva [...] Lo amorfo busca la forma. Pues la experiencia mística carece en realidad de forma, es experiencia de lo amorfo, indeterminada, inarticulada [...] Y, sin embargo, la experiencia de lo que no tiene forma busca el decir, se aloja de algún modo en un lenguaje cuya eficacia acaso esté en la tensión máxima a que lo obliga su propia cortedad. En el punto máximo de tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido, se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho. Y es la infinitud de ese decir de lo indecible la que solicita perpetuamente para la palabra poética un lenguaje segundo.¹⁴³²

Este lenguaje segundo constituye una hermenéutica, la cual se encuentra depositada “naturalmente” en los lenguajes sagrados. En aquel lenguaje segundo el significante supone la suspensión significativa y ocupa “una posición *límite* entre lo desconocido, del cual sabemos intuitivamente por la huella, y su recuperación mediante la aventura cognoscitiva”¹⁴³³. No obstante, ya hemos advertido que tal carácter de segundo sólo se explica desde una atención formal ajena al proceso de

desde la alquimia medieval hasta el espíritu del siglo XVIII [...] y también es el tema romántico en el que la imagen precisa del fuego comienza a atenuarse conservando tan sólo sus cualidades espirituales y sus valores dinámicos: sutilidad, ligereza, luz vacilante y portadora de sombras, ardor que transforma, consume y destruye, y que no deja más que cenizas...”. Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura*, op. cit., p. 87.

¹⁴³² Valente, J. Á, *Las palabras de la tribu*, op. cit., p. 66.

¹⁴³³ El significante del arte supone en sus comienzos “un vacío o suspensión significativa, según se parta de la forma pura o de los códigos representativos”, escribe Domínguez Rey, “El significante es puesta en ejercicio de una significación posible. Respecto de la ausencia que actualiza ocupa una posición *límite* entre lo desconocido, del cual sabemos intuitivamente por la huella, y su recuperación mediante la aventura cognoscitiva”. Domínguez Rey, Antonio, *Gramática pictórica*, op. cit., p. 60.

emergencia, no desde ésta misma, pues entonces está siendo totalmente primero por una parte, y tercero por otra, pues veíamos anteriormente que lo “indecible” se concreta asimismo en razón de lo *otro* que va incurso en el lenguaje como obra humana que nos precede y excede. Estas denominaciones de primero, segundo y tercero han de entenderse, por tanto, en sentido semiótico: lo que abre cualificando el principio; lo que se formaliza originando signos y, tercero, cuanto subyace como ley o símbolo que sólo se descubre al final, pero opera en subfondo posibilitando todo el proceso originado.

La huella “ahonda el abismo de la retracción, la profundidad a partir de la cual la expresión aproxima”; es un olvido en el intersticio de los tiempos, un “olvido en el trance de olvidarse [...] en cuanto pasado, de un presente”¹⁴³⁴.

El significante siempre llega con retraso o más bien aparece así cuando se realiza como algo concreto si prescindimos de la acción suya que aún subyace en lo *dicho*, realizado. Es la prelación del anacronismo entre el “significante y el del significado, el del Otro y el del Yo, el de Dios y el Mundo”, en esta alteridad acontece como “un anuncio de llegada que, sin llegar, hubiera llegado”.¹⁴³⁵

¹⁴³⁴ La *trace* no busca la simultaneidad perdida del término correlativo, nos dice Domínguez Rey, “remite a un pasado irreversible cuya única indicación es precisamente esa huella abismadota [...] anterior a su enganche o anudamiento, en cuanto pasado, de un presente. Este punto de desencanche es la nudez del rostro y la interrupción del orden temporal y de cuanto se fundamenta en él [...] sería el intersticio entre lo viejo y nuevo, para impedir que éste nazca más añejo, más caduco, más muerto”. Domínguez Rey, Antonio, *La llamada exótica, op. cit.*, p. 146.

¹⁴³⁵ Explica Domínguez Rey que “hay siempre un retraso respecto de la llegada del significante, cuya trascendencia se muestra de continuo como trace, huella de un pasado”. *Ibíd.*, p. 151.

*¿Cuál fue la hora que esperamos tanto,
que vino al fin y no reconocimos
y se nos dio para soñar el sueño
que nunca nos había visitado?.*¹⁴³⁶

Por ello insistimos en que el Decir “Resume y explicita la acción continua del significante en la retracción del infinito”, anuncia y apela al otro¹⁴³⁷, engendra significado al trasladar las identidades, “esto como esto o aquello”.¹⁴³⁸

*Sumergido rumor
de las burbujas en los limos
del anegado amanecer,
innumerables órganos
del sueño
en la vegetación que crece
hacia el adentro
de ti o de tus aguas, ramas,
arterias, branquias vertebrales,
pájaros del latir,*

¹⁴³⁶ Valente, José Ángel, “Fragmento sin nombre”, *Obra poética I*, op. cit., p. 502.

¹⁴³⁷ El Decir agrupa, no obstante, escribe Domínguez Rey, “a la expresión y al habla antes de hablar, y no como *langue* o sistema, sino como significancia [...] es *kérigma*. Anuncia y, al hacerlo, apela a los demás, al Otro, del que, en realidad, recibe la llamada” (*La llamada exótica*, op. cit., pp. 143-144).

¹⁴³⁸ *Ibíd.*, p. 144.

arbóreo cuerpo, en ti, sumido
*en tus alvéolos.*¹⁴³⁹

El conocimiento en este lecho de limos hace del lenguaje una inminencia: “El lenguaje...es la estructura misma de la retracción y manifestación del infinito. En él coinciden las ecuaciones del discurso, de la expresión y del rostro”.¹⁴⁴⁰

El lenguaje se manifiesta entonces como la esencia del Decir en el tacto del verbo¹⁴⁴¹, en las capas sucesivas del “movimiento de lo sensible sobre lo sensible”¹⁴⁴², donde “el tacto del verbo contacta”, según expone Domínguez Rey. La ausencia que el tacto descubre es presencia del Infinito¹⁴⁴³. El fondo sin fondo en que no deja de comenzar todo:

No detenerse.

.....

pues también está escrito que el que sube

hacia ese sol no puede detenerse

y va de comienzo en comienzo

¹⁴³⁹ Valente, José Ángel, “XXVII”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 175.

¹⁴⁴⁰ Domínguez Rey, Antonio, *La llamada exótica, op. cit.*, p. 143.

¹⁴⁴¹ *Dire* es verbo antes que sustantivo, sostiene Domínguez Rey, “Por eso lo asociamos nosotros a la dinámica del significante. Su realidad procede como fenómeno múltiple”. *Ibíd.*, p. 144.

¹⁴⁴² *Ibíd.*, p. 145.

¹⁴⁴³ Argumenta Domínguez Rey que “En la *parole* ya se da un hecho antepredicativo y sobremanera prelógico: el contacto del habla. La expresión básica aproxima, revela, significa. Es la significación sin contexto del rostro o el discurso mismo, que equivale al hablar como respuesta. El tacto del verbo contacta. En él dormita también la caricia...La ausencia que el tacto descubre no es reversible en términos de relleno, como la ausencia de la imagen, sino en acrecimiento de ser. Su ausencia es presencia del Infinito”. *Ibíd.*

*por comienzos que no tienen fin.*¹⁴⁴⁴

El fondo como abismo, desposesión oscura

*“¿Sería al fin como volver a hundirse
branquial entre tus aguas poderosas,
indescifrable madre?”*¹⁴⁴⁵.

Aria

The musical score is for an *Aria* and consists of five staves. From top to bottom, they are: Horn in D (treble clef), Bassoon I (bass clef), Bassoon II (bass clef), Bass (bass clef), and Continuo (bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Horn part has a melodic line with a few notes. The Bassoon I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Bass part is mostly silent. The Continuo part has a bass line with figured bass notation below it. The figured bass notation includes: 6/4, 5/3, 4/2, 6/5, 6/4, 5/3, 6, 6/4, 5/3.

¹⁴⁴⁴ Valente, José Ángel, “Antecomenzo”, *Obra poética 1, op. cit.*, p. 506.

¹⁴⁴⁵ Valente, José Ángel, “Llamada y composición de lugar”, *Obra poética 1, op. cit.*, p. 365.

III. LOS PARAJES DE LOS NÚMEROS.

1. EL BORRARSE Y LOS NÚMEROS IRRACIONALES.

La alteridad de la *huella* dada en la acción de lo ausente nos vincula a un proceso de sujeción (“sujetos permanentes de una palabra que nos sujeta”¹⁴⁴⁶), de inestabilidad en relación con el otro; “huella” de una responsabilidad ilimitada, un modo de concernirme en la “illeidad” (“rodeo a la vista del rodeo” del rostro¹⁴⁴⁷), “enigma”¹⁴⁴⁸ de modulación trascendental anterior a todo recuerdo, punto de ruptura y de sutura, según expresa Lévinas:

La responsabilidad ilimitada en que me hallo viene de fuera de mi libertad, de algo ‘anterior-a-todo-recuerdo’, de algo ‘ulterior-a –todo-cumplimiento’, de algo no – presente; vienen de lo no-original por excelencia, de lo an-árquico, de algo que está más acá o más allá de la esencia.¹⁴⁴⁹

El poema se sumerge en la modalidad del enigma, en su llamada exótica:

....

¹⁴⁴⁶ A esto se refiere J. Kristeva: “Sin lugar a dudas, somos sujetos permanentes de una palabra que nos sujeta. Pero sujetos en proceso, perdiendo a cada instante nuestra identidad, desestabilizados por las fluctuaciones de esa misma relación con el otro que presenta sin embargo cierta homeostasis que nos mantiene unificados”. Kristeva, Julia, *Al Comienzo Era el Amor*, op. cit., p. 23.

¹⁴⁴⁷ Este rodeo es lo que Lévinas llama *illeidad*, “(exclusiva del ‘tú’ y de la tematización del objeto, la *illeidad* –neologismo formado a partir de *él (il)* o *ille-* indica un modo de concernirme sin entrar en conjunción conmigo”. Lévinas, Emmanuel, *De otro modo*, op. cit., p. 57.

¹⁴⁴⁸ El brillo de la huella es enigmático, es decir, escribe Lévinas, “equivoco aún en otro sentido que lo distingue del aparecer del fenómeno. No podría servir como punto de partida para una demostración, la cual inevitablemente la habría conducido dentro de la inmanencia y de la esencia. La huella se marca y se borra en el rostro como el equivoco de un decir y, de este modo, modula la propia modalidad del Trascendente”. *Ibid.*

¹⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 54.

*cuando al amanecer en tu deriva encuentro
fragmentos de mí mismo naufragados
y a tientas vuelvo a entrar en tus entrañas,
en la oscura raíz del sueño siento
con qué puro poder puedes llamarme.*¹⁴⁵⁰

La llamada del infinito desde el brillo “ambiguo”¹⁴⁵¹ de la huella constituye la sombra del *Decir*.

El enigma del Infinito, responsabilidad en la que nadie me asiste, cuyo *Decir* se torna en mí contestación del Infinito, pero contestación mediante la cual todo me incumbe, mediante la cual, por tanto, se produce mi entrada en los designios del infinito; tal enigma separa al Infinito de toda fenomenalidad, del aparecer, de la tematización, de la esencia.¹⁴⁵²

La *huella* es excedencia, marca de un pasado irreversible, ausencia; su modo de inscripción está en el intervalo de lo imperceptible; se produce en su propio borrarse a sí misma. El borrarse la sustrae de la presencia, queda sobreimpresa.

Asimismo, el propio acto de borrarse del poeta en nadie, destruye las apariencias para “llegar al más allá de los límites”¹⁴⁵³ y poder sumergirse en la contemplación¹⁴⁵⁴; por tanto, se trata de un acto que

¹⁴⁵⁰ Valente, José Ángel, “Albada”, *El fulgor: antología poética, op. cit.*, p. 242.

¹⁴⁵¹ La huella dejada por el Infinito, sugiere Lévinas, “no es el residuo de una presencia, sino que su propio brillo es ambiguo. En caso contrario, su positividad no preservaría la infinitud del infinito mejor que la preserva la negatividad”. Lévinas, Emmanuel, *De Otro Modo, op. cit.*, p. 57.

¹⁴⁵² *Ibid.*, p. 232.

¹⁴⁵³ Valente, José Ángel, *Elogio del calígrafo: ensayos sobre arte, op. cit.*, p. 50.

¹⁴⁵⁴ El borrarse comprende el modo natural de acceder a Dios o a lo infinito.

escribe al tiempo que diluye: un significado *sobrepasa* a otro. De este modo aparece lo desconocido del fondo de lo real, como dice Flaubert:

Para describir un fuego llameante y un árbol en una llanura, permanezcamos ante ese fuego y ese árbol hasta que no se parezcan, no se nos parezcan, a ningún otro árbol y a ningún otro fuego¹⁴⁵⁵.

El autoborrarse es indispensable en la creación porque va ligado al *antecomienzo*. En *Mark Tobey o el enigma del límite*, Valente alude a la experiencia *límite* del borrarse como condición de creación del vacío o la nada, es decir, del antecomienzo y trae al texto una cita del propio pintor:

Que la naturaleza domine en tu obra. Estas palabras de mi viejo amigo Takizaki, vagas al principio, se aclaran con la idea: Bórrate. Ciertos artistas hablan hoy del acto de pintar. Esto, en su mejor sentido, podría incluir, lo que quería decir mi viejo amigo. Es el espíritu necesario en el antecomienzo y de él depende el acto¹⁴⁵⁶.

Antecomienzo, *límite expectrovertido*, exilio, salida de sí mismo como animal vaciado de tiempo, borrarse sin dejar huella, transparencia, continuo:

....

Dejarse vaciar por el tiempo como se vacían los pequeños

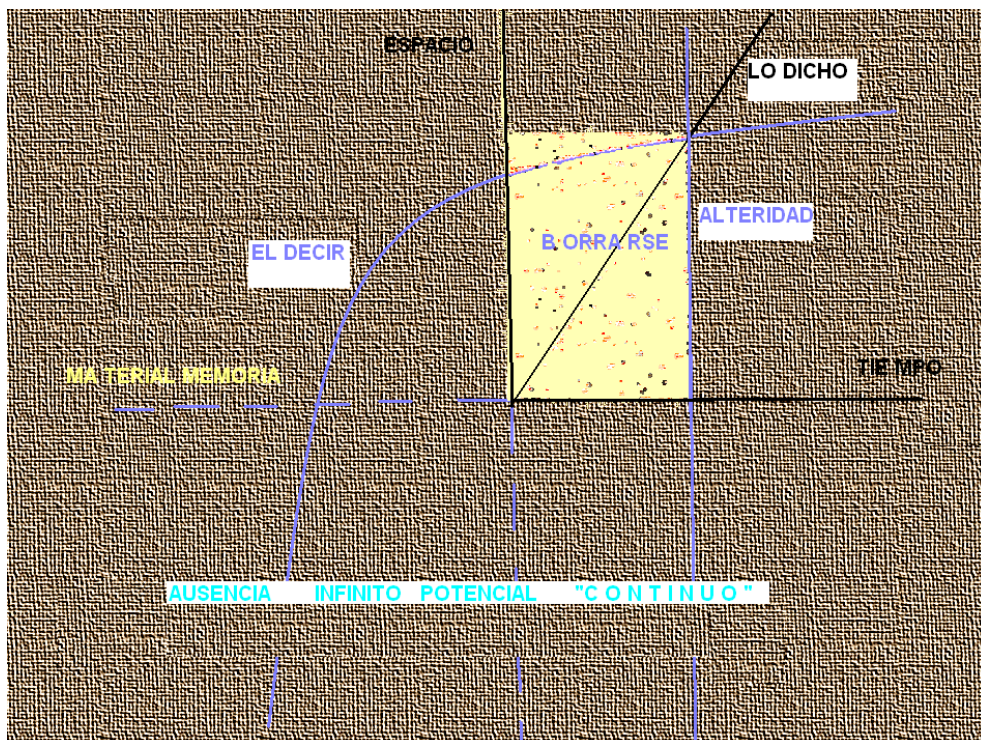
crustáceos del mar... El tiempo es como el mar,

¹⁴⁵⁵ Flaubert citado por Valente en *Ibíd.*, p. 50.

¹⁴⁵⁶ A propósito de este borrarse, Valente advierte: “El pintor suele saberlo muy bien; el escritor, más condicionado, tiene una larvada propensión a olvidarlo”. *Ibíd.*, p. 51.

*que nos va gastando hasta que somos transparentes....*¹⁴⁵⁷

La semántica de la acción de borrarse equivale, decíamos, al antecomenzo, el desnacer, el desamanecer. El *Decir* forma la curvatura que retorna a un “fondo anunciado y nunca del todo presente”¹⁴⁵⁸, a la memoria de la materia. En este retorno la alteridad indica la desproporción entre el *Decir* y lo Dicho, en donde se inscribe el borrarse que pasa entre lo visible y lo invisible:



El *límite* de la alteridad se alcanza por una fuerza profunda de lo ausente. En el intervalo del *decir* que se borra en lo dicho. En el borrarse en que queda suspendida la sombra sin tiempo ni lugar. Nadie, nunca, antecomenzo.

EL BORRARSE.

¹⁴⁵⁷ Valente, José Ángel, “(Desde el otro costado)”, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 34.

¹⁴⁵⁸ Vid. Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, op. cit., p. 185.

El “*continuo*” está sobreimpreso por la *huella* que es infinito potencial. Lo que revela la *huella* no se desvela sino que permanece, afirma A. Ponzio, “invisible, irreductible a objeto y no pierde la propia interioridad y el propio secreto, su apertura hacia la alteridad absoluta”.

1459

Huella del *Decir*, “punto de máxima tensión”, aún informe de donde “le viene al significante ‘la sobrecarga de sentido’ y, con él, lo ‘indecible’ a todo dicho”.¹⁴⁶⁰

La dimensión intermedia de la huella (“*Trace*”) es un tercero que es la continuidad del significante, la repetición del latido en la retracción de “otra latitud”¹⁴⁶¹, infinitud del significante, precisa Domínguez Rey: “La ‘trace’ actualiza a su vez la dinámica infinita del significante y la caída en el abismo de todo significado”¹⁴⁶². Tal abismo remite al borrado de los semas que integran los significados hacia aquel centro o raíz originaria (*Ursatz*) del pensamiento.

La “huella” excede inherente el movimiento de la palabra poética; es el signo de la alteridad y de la apertura dialógica. Más allá de su función de comunicar un pensamiento, expone A. Ponzio, “la expresión deja una huella que se pone de manifiesto en la comunicación como la significancia de la significación. La significancia se manifiesta en “el decir”

¹⁴⁵⁹ Ponzio, Augusto, *La Revolución Bajtiniana*, op. cit., p. 222.

¹⁴⁶⁰ Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, op. cit., p. 185.

¹⁴⁶¹ Esta otra latitud espacial, aprecia Domínguez Rey, “nos recuerda la importancia de la negación y la identificación de la escritura de Valente con la muerte”. *Ibíd.*, p. 49.

¹⁴⁶² J. Derrida descubre, sobre la base del ‘Dire’ de Lévinas, nos dice Domínguez Rey, “la huella que hay en todo significado y su posición continua de significante. Por eso afirma que un espacio ‘grammático’ prohíbe la metáfora. Habrá siempre una dimensión intermedia negada”. *Ibíd.*, p. 49.

mismo y no se agota en *lo dicho*¹⁴⁶³, pues lo subtiende abriendo en él más significado. La relación entre significado y significación es sólo de lateralidad, de *irrectitud*¹⁴⁶⁴.

La *irrectitud* de la “huella”, su diacronía, su inconmensurabilidad, la curvatura del *Decir*, que descubrimos con facilidad en la poesía, también anima los números irracionales. En éstos encontramos asimismo una inconmensurabilidad, una desproporción y, como sucede con la *Huella* que no es totalizable, tampoco lo es el número irracional, pues éste no puede ser mostrado como el conjunto de “todas” sus cifras, no es representable como relación entre dos números enteros, nos explica P. Zellini:

[...]no puede escribirse en modo alguno como secuencia finita de cifras; si probamos a mostrarlo en forma explícita, sus cifras se disponen, al menos a partir de cierto punto, sin ningún orden aparente o ley de formación; parecen distribuidas al azar, como si se tratase del resultado de sucesivas, indefinidas tiradas de un dado.¹⁴⁶⁵

¹⁴⁶³ Ponzio, Augusto, *La Revolución Bajtiniana*, op. cit., p. 222.

¹⁴⁶⁴ La lateralidad con respecto a la significación, diferencia a la “huella” (“trace”) del signo, explica Domínguez Rey: “Lévinas distingue la relación de la “trace” y la del signo. En éste hay correlación entre significante y significado. Se traduce en rectitud y desvelamiento que neutraliza la transcendencia. En la ‘trace’, sin embargo, la relación entre significado y significación es lateral, de irrectitud, y responde a un pasado irreversible. En esa lateralidad de irrectitud inserta J.Derrida el concepto de gramma o diferencia, de tal modo que nada objetivo puede dársenos en la percepción ‘sin la no-presencia del otro inscrito en el sentido del presente, sin relación a la muerte como estructura concreta del presente vivo’, con lo que se rompe el cordón umbilical que aún unía, en la experiencia, al sujeto creador y su correlato objetivo”. Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, op. cit., p. 49.

¹⁴⁶⁵ Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, op. cit., p. 51.

La extraña realidad de los números irracionales - su inexistencia, su imposible actualidad¹⁴⁶⁶- conserva la “certeza íntima” de que indican algo.

La extraña relación entre lo limitado y lo ilimitado, su realidad insondable, se revela en la conceptualización aproximable de los números irracionales.¹⁴⁶⁷

Y como sucede en la poesía de Valente, así se revela en los números irracionales que el principio de los seres es lo indefinido¹⁴⁶⁸ en que operan los desequilibrios recíprocos.

Los números irracionales no son reductibles a nada concreto ni actual; son el proceso mismo, como sucede con el *borrarse* de la *huella*. No se reducen a un infinito actual; son, por el contrario, deduce Zellini, “lo análogo de cualquier otra cosa que se plantea como solución invisible de un proceso ilimitado y teleológicamente ordenado”¹⁴⁶⁹. Son análogos a la transfinitud de Cantor en que alusivamente pasa la infinitud absoluta.

El infinito como la *huella* elude cualquier proporción y, por tanto, uno y otra son ignotos¹⁴⁷⁰, como lo son los números irracionales; pero

¹⁴⁶⁶ Los irracionales socavan la creencia de lo actual, como escribe P. Zellini, “La verdad conforme a la cual nada «existe» salvo lo que es actual parecería contradicha por una circunstancia: la existencia de los números irracionales”. *Ibid.*

¹⁴⁶⁷ A este respecto nos recuerda S. Weil que “El equilibrio inexistente es una realidad de algún modo existente pero insondable que escapa a una denominación efectiva: conceptualmente aproximable, por consiguiente, a toda verdad que se configura siempre como el punto innombrable, con relación al cual se pueden ordenar, trabándolas en su posición correcta, todas las opiniones posibles sobre una cuestión”. Weil citada en *Ibid.*, p. 55-56.

¹⁴⁶⁸ Anaximandro habla de una impenetrable justicia: «Principio de los seres es lo indefinido... de donde a decir verdad extraen su origen los seres, allá también tienen la destrucción conforme a necesidad; pues se abonan mutuamente la pena y la expiación de la injusticia conforme al orden del tiempo» (citado en *Ibid.*, p. 56).

¹⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴⁷⁰ Sobre la elusión de la proporción en el infinito, Nicolás de Cusa escribió: “Todos quienes buscan la verdad juzgan lo que es incierto parangonándolo y poniéndolo en proporción con lo

aunque ignotos e incognoscibles, es posible operar con ellos como demostró R. Dedekind como “cortaduras” en clases infinitas de racionales y como quedó manifiesto en los intentos paralelos de Cauchy, Weierstrass y Cantor.

Las “cortaduras” de Dedekind no son observables, no son una localización efectiva del número, inimaginables en la presencia de un punto, sino que son similares a lo que vamos a encontrar en la *lógica de vecindades* de Peirce: “una aproximación sucesiva a los dos *límites* adyacentes entre sí de la clase inferior A_1 y de la clase superior A_2 ”.¹⁴⁷¹

2. LA VIBRACIÓN DEL *LÍMITE*. EL CARÁCTER EXÓTICO DEL NÚMERO Y LA *EXPECTROVERSIÓN* DEL SIGNIFICANTE.

El ya y el aún no: el acontecimiento infinitamente divisible es siempre los dos a la vez, eternamente lo que acaba de pasar y lo que va a pasar pero nunca lo que pasa.
Deleuze

El *significante* ocupa una posición *límite* entre lo desconocido, el comienzo vacío de la forma pura, el centro mismo de la ausencia y la terceridad del conocimiento. Puede considerarse como un principio

cierto. Toda búsqueda es, pues, comparada, en tanto en cuanto emplea como herramienta la proporción... Por consiguiente, el número, que produce la proporción, no se halla sólo en la cantidad, sino en todas las determinaciones que pueden concertar o diferir de cualquier manera, ya sea sustancial ya sea accidental”. De donde el corolario: “El infinito, como infinito, por eludir cualquier proporción, es ignoto”. *Ibid.*, p. 54.

¹⁴⁷¹ A propósito de las cortaduras de Dedekind, afirma Zellini que “es muy discutible imaginarse el *límite* de semejante proceso como una entidad realmente observable, como podría serlo un punto geométrico: el número irracional es el proceso mismo; y puede serlo en virtud de la circunstancia no obvia por la que las clases A_1 y A_2 son identificables de manera no ambigua y son de hecho distintas en correspondencia a números distintos”. *Ibid.*, p. 59.

abstractivo, numérico, que alude al surgimiento de un submundo y a la expresión de su transferencia.

El significante sería, piensa Domínguez Rey, “una numeración de lo oculto, una marca suya, un significado, pues, convertible”¹⁴⁷². Nos permite como tal desplegar los *límites expectrovertidos* de las palabras, como por ejemplo los colores de las vocales, escuchar el orden del poema ya que la etimología del número *-nemo-* remite a “disposición, puesta en orden”¹⁴⁷³. Y esto es lo que podemos descifrar en los *límites expectrovertidos* de las palabras:

....

*Hay un lenguaje roto,
un orden de las sílabas del mundo.*

Descífralo.

....¹⁴⁷⁴

Este *lenguaje roto* sería un “extracto” de un mundo inminente donde el significante resalta su principio numérico, abstractivo y diferencial, en el sentido indagado en el primer capítulo de esta Tesis dedicado a Leibniz.

¹⁴⁷² Domínguez Rey, Antonio, *Gramática Pictórica*, op. cit., p. 60.

¹⁴⁷³ *Ibíd.*

¹⁴⁷⁴ Valente, José Ángel, “A los dioses del fondo”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 128.

El infinitesimal en el significante convierte su función numérica en “infinito-punto”, que procede por aproximación en el deslizamiento del infinito, en el que toda coincidencia oculta de hecho una distancia infinitamente pequeña, estableciendo el principio de una *transición*.¹⁴⁷⁵

Ahora entramos en la penetración,

en el reverso incisivo

de cuanto infinitamente se divide.

...¹⁴⁷⁶

La diferencial en este espacio del poema se presenta como *paraje* del número, indicando una diferencia definida en el infinito, y con ello ordenante, rítmica y combinatoria. El concepto *límite* del número como *tránsito* nos conduce al pensamiento chino, en el que uno de sus rasgos fundamentales está en el “enorme respeto por los símbolos numéricos que se combinan con extrema indiferencia para toda concepción cuantitativa”¹⁴⁷⁷. Kristeva sigue los trabajos de Granet al afirmar que estos signos numéricos son:

[...] susceptibles de marcar todas las clasificaciones y todas las progresiones rítmicas, la armonía, el número chino, no es una cifra.

¹⁴⁷⁵ Procede entonces como expone Julia Kristeva, planteando funciones, “el cálculo diferencial de Leibniz restituye la infinidad al significante forcluso. Su infinitesimal devuelve al número su función de infinito-punto que constituye la especificidad de ese actante simbólico, y hace de él la marca que actualiza en la notación científica todo el espacio en que se mueve el significante. La infinidad transparece en la escritura del ‘sujeto’ cognoscente y trastorna sus fundamentos llegando incluso a desconocerlo. El proceso simbólico no es ya una mensuración del todo en sus partes [...] Nunca colmada, una diferencia queda entre el número marcado así (π) y el conjunto de los términos susceptibles de expresarlo”. Kristeva, J., *Semiótica 2*, E. Fundamentos, Madrid, 1978, p. 120.

¹⁴⁷⁶ Valente, José Ángel, “Territorio”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 173.

¹⁴⁷⁷ Kristeva, J., *Semiótica 2*, op. cit., p. 145.

Esta última sirve para contar, en tanto que el nombre de *número* se da a ‘signos cíclicos concebidos para designar no puestos sino parajes, y capaces de evocar composiciones más que totales’.¹⁴⁷⁸

Este concepto de “paraje” se sobrepone al de sintagma e isotopía en la crítica occidental, pues abarca el ámbito, la resonancia, el clima que un texto evoca en la conciencia, como si la textualidad fuera, y lo es, un paraje auténtico. De este modo, el lenguaje se inserta en el medio que lo produce. Es su cualidad de signo, su cualisigno semiótico.

Considerado como diferencial, tal número descompone el signo y abre en su interior un nuevo exterior o mundo plural, ilimitado, de ecuaciones: “un nuevo espacio de parajes reversibles y combinatorios, el espacio de la *significancia*”.¹⁴⁷⁹

El significante ilimitado dispone de las ecuaciones diferenciales; su *expectroversión* presenta los rasgos lógico-matemáticos de incompletitud e infinito potencial, a lo cual alude Kristeva diciendo que, “El conocimiento no es ya una totalización, sino un procedimiento de levantamiento, de agotamiento, mediante el cual el infinito se acerca a un término siempre fallido”.¹⁴⁸⁰

El número se nos revela, por tanto, como el primer movimiento de organización que difiere del simple ‘significar’ y cubre un espacio más

¹⁴⁷⁸ Esos números de la cosmogonía china se desplazan por la misma zona de pensamiento que en la que se puede situar la diferencial, como refleja Kristeva, “un espacio que el jeroglífico viene a subrayar en esa práctica sobre la lengua, que no censura el hecho de ser el engendramiento de un infinito [...] El texto es así una bisagra que diferencia y liga un espacio, el de los números, a otro, el de los signos lingüísticos. Transporta punto por punto al otro el engendramiento en lo formulado”. Kristeva, J., *Semiótica 2, op. cit.*, p. 145.

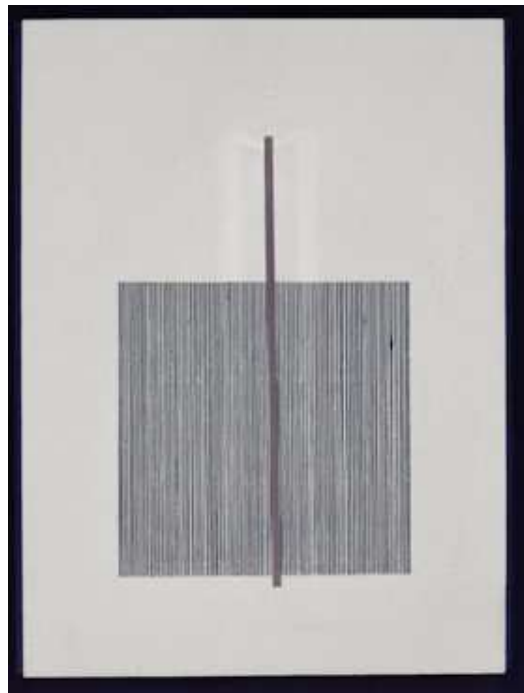
¹⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 96.

¹⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 120.

vasto en que 'significar' puede estar incluido y situado en su lugar anafóricamente:

Desde su origen, el número no representa ni significa. Fuera de la imitación (de la mimesis y del arte), así como del 'ideal' y por consiguiente de la significación y de la verdad tomada en su sentido metafísico, el número no tiene exterior ni interior. No es provocado, producido, causado por algo distinto de él. Infinitud que se muestra marcándose, el número es anafórico, su función es designar la pluralidad, de-signarla.¹⁴⁸¹.

El "de" marca aquí la función intuitiva, orientada, de la acción signante: su espacio determinativo. La *expectroversión* del significante se relaciona con la vibración del número, la musicalidad de la vida, así:



Extensión vibratoria de la vida. Número exótico que posee un infinito afuera. *Expectroversión* rítmica del canto. Resonancia.

LA VIBRACIÓN DEL NÚMERO Y DEL LÍMITE.

¹⁴⁸¹ *Ibíd.*, p. 116.

El número comprende entonces cada átomo del lenguaje. Aparece como un elemento gráfico, rítmico y fónico, como un tono, como la traducción del espacio¹⁴⁸². Los números son grados de vibración, son la inminencia del canto tal como vislumbra Valente:

Cuando, en el camino hacia la escritura, percibimos un ritmo, una entonación, una nota, algo que es, sin duda, de naturaleza radicalmente musical, algo que remite al número y a la armonía, la escritura ha empezado a formarse. Escribir exige, ante todo, el oído una gran acuidad.¹⁴⁸³

La escritura empieza a formarse “desde la infinita progresión de la sombra, /desde la enorme escala de innumerables números”, presintiendo el término en el ritmo que avanza a lo “imposible”:

Escribo desde la noche
desde la infinita progresión de la sombra,
desde la enorme escala de innumerables números,
desde la lenta ascensión interminable,
desde la imposibilidad de adivinar aún la conjurada luz,
de presentir la tierra, el término,
*la certidumbre al fin de lo esperado.*¹⁴⁸⁴

¹⁴⁸² El número mallarmeano (la Tirada de dados) que indica el tiempo que permanece separado constituye un *límite con el infinito*, nos dice Kristeva, “ ‘nacido estelar’, enunciado en un subjuntivo pasado (‘existiera’, ‘comenzara’, ‘cesara’, ‘se cifrara’, ‘iluminara’) equivalente de ese futuro anterior que marca el paso del sujeto a su lenguaje, desarrollando e historizándose a través de él, -el número mallarmeano, así como el significante mallarmeano-, partía de un fondo de indefinido lineal: el habla, que intentaba detener en espacio perfectamente construido de una vez por todas”. *Ibid.*, p. 128-129.

¹⁴⁸³ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁸⁴ Valente, José Ángel, “Sobre el tiempo presente”, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 132.

La intensidad rítmica se relaciona con la extensión vibratoria vital. Como explica Domínguez Rey hay una tendencia rítmica hacia un espacio fecundo en lo que aparentemente ya no es posible:

Se fundamenta en la paradoja de la afección sensitiva, cuyo origen, exótico, llama desde fuera [...] A la vida, siendo extensión vibratoria, le incumbe una intensidad rítmica en cada átomo de su tiempo. Tal es la potencia poética de su contexto, a la que también pertenece, en la orilla extrema, la obligación de su resonancia.¹⁴⁸⁵

3. LAS LETRAS Y LOS NÚMEROS COMO CUALISIGNOS.

En la Cábala la representación de la Creación aparece como un acto de escritura divina, en que “el lenguaje de Dios penetra en las cosas, y las deja como sus huellas”¹⁴⁸⁶. El misterio que reside en todas las cosas es la letra, signo que indica la Creación.

La sabiduría está concentrada en las letras, las cuales contienen remáticamente la materia, las formas y las fuerzas que producen la realidad. Las letras son semillas que “ya contienen en sí la sustancia y las formas que evolucionarán a partir de ellas”.¹⁴⁸⁷

¹⁴⁸⁵ La muerte acaece dentro, añade Domínguez Rey, “en la intermitencia del lapso temporal, cuando todo consuena y ritma desde afuera. La llamada exótica se textualiza y clausura en ritmo vital que resuena incluso dentro del último vaho en demanda interlocutiva [...] El ente, inmerso en el límite de la respuesta, ya callado por siempre, queda al paio interlocutivo de su resonancia. Morir es ponerse fuera de sí, consternarse” (*La llamada exótica, op. cit.*, p. 395).

¹⁴⁸⁶ Scholem, Gershom, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala” en Scholem, Gershom [et al.], *Cábala y deconstrucción*, Azul, Barcelona, 1999, p. 36.

¹⁴⁸⁷ *Ibíd.*, p. 37.

Cada letra del alfabeto hebreo corresponde a un número, figura ya estudiada aquí, y estos números, igual que las letras son cualisignos, en cuya *Primeridad* está la posibilidad del mundo.

Así, el número 40 de la letra *Mem* significa los cuarenta días de concepción hasta la formación inicial del feto.

La Gematría calcula la equivalencia numérica de las letras, palabras o frases, y sobre esta base logra aumentar la comprensión de la interrelación entre los diferentes conceptos y explorar la relación entre palabras e ideas. En esto se basa la hermenéutica talmúdica.

Se asume en esta técnica que la equivalencia numérica no es una coincidencia. Desde el momento en que el mundo fue creado a través del "habla" de *Di-s*, cada letra representa una fuerza creativa diferente. Por lo tanto, la equivalencia numérica de dos palabras revela una conexión interna entre los potenciales creativos de cada una.¹⁴⁸⁸ La relación letra-número es fuente de sentido como lo era para los babilonios y los griegos.

La tradición cabalística explora esta regla hermenéutica con fines interpretativos. El valor numérico de las palabras oculta una relación entrelazada con la cifra del Tetragrama *Yaveh* o nombre divino del que derivan todas las demás palabras.

Así por ejemplo *makom*, que significa lugar, y *Yaveh*, que es el nombre de Dios, comparten el mismo valor numérico: 186, con lo cual se establece un primer nivel de significación simbólica.¹⁴⁸⁹

¹⁴⁸⁸ <http://www.dimensiones.org/canales/basicos/Guematria/1%20introd.htm>

¹⁴⁸⁹ Vid. Cohen, Esther, "El laberinto" en Scholem, Gershom [et al.], *Cábala y deconstrucción*, op. cit., p. 66.

Hay cuatro modos de calcular la equivalencia de las letras individuales: Valor Absoluto, Valor Ordinal, Reducido e Integral Reducido.

El *Tikunei Zohar* explica que sobre esta base, se puede establecer una relación entre estas cuatro formas de cálculo, los cuatro reinos espirituales y las cuatro letras del nombre de *Di-s*.

En la Cábala la letra y el número son, por tanto y además, en equivalencia semiótica, cualisignos, luz de la materia y remas del nombre, materia de su forma. La letra, afirma Domínguez Rey, “rematiza la voz”¹⁴⁹⁰. Ésta es origen y variación, número:

El número numera como nombre. Es nombre. Contiene implícito el campo remático de extensiones múltiples, atribuibles o predicables. Letra y número son formas dotadas de un principio aún informe y, por tanto, perfectible e interpretable en una "lectura infinita."¹⁴⁹¹

¹⁴⁹⁰ Domínguez Rey hace un paralelo, con los otros niveles semióticos, el semántico y pragmático: “La letra es también icono, índice y, por supuesto, símbolo. A su vez, rematiza la voz, pues la grafía, y, por tanto, también informa de algo suyo en vínculo estrecho con la materia así impregnada: es decisigno. Todo ello implica un razonamiento antepredicativo. La pragmática de la lectura talmúdica y la interpretación escritural de la ley son un resultado semiótico de todos estos valores implicados en el dibujo no representativo del aliento primario. La huella intermedia entre el símbolo y la realidad simbolizada impide una representación entendida en sentido racional de copia o esbozo de una realidad previa. Estamos en medio de la constitución única de la realidad posible. He ahí la tremenda diferencia de esta simbología”. Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo, op. cit.*, p. 66.

¹⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 67. Domínguez Rey nos remite al problema del misterio de la voz, “Fue G. Scholem quien, partiendo de ese principio interno -la presencia aún audible de la voz divina en el lenguaje-, concibió una hermenéutica metahistórica. Si la historia es mediata, la hermenéutica interpreta el aliento inmediato de la voz”. *Ibid.*

IV. LA TRANSDUCCIÓN DEL NOMBRE Y EL LÍMITE DE LA FISIS.

1. EL NOMBRARSE DEL NOMBRE.

Disco, constelado de
previsiones,
lánzate
fuera de ti.
Paul Celan

Debajo de las palabras encontramos una latencia verbal, una palabra inductora de formas, posiciones, movimientos; relaciones que buscan su fundamento, autoasisten al lenguaje y lo reinterpretan. Y entra en ella hasta el rastro que le confiere, según veíamos, carácter de *perdida*. Una pérdida que resulta encuentro, pues de su pasado quedan *huellas*, espacios pronominales, y actúa por ellas en el presente de las formas actualizadas. Es lo que Domínguez Rey denomina fundamento retroproyectivo del lenguaje, apoyándose para ello, entre otros autores, en Humboldt, Husserl y Heidegger. Y a lo que aludimos en esta Tesis cuando hablamos de los *límites infinivertidos* de las palabras.

Esta latencia verbal es *huella* del llamado “nombre intacto” de antes de la caída o pérdida del mundo originario, que estudia Walter Benjamin y ahí entra la distancia hacia la que se aproximan las palabras de los poemas de *tres lecciones de tinieblas*. “..... *sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no está esté, se fije y*

*sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda al humus: se despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco a tientas mi morada*¹⁴⁹².

Después del estado paradisiaco el “nombre intacto” se pierde, y, al mismo tiempo, nace la palabra humana que se exilia de la lengua nominal, conocedora y mágica¹⁴⁹³. El nacimiento cóncavo de muerte de la palabra cóncava de vida y se expresa así en la poesía de Valente: “...entró en las bocas de la tierra: murió: fue concebida: desde el morir al no morir: de sobremuerte: el germen”.¹⁴⁹⁴

Ahora la palabra humana debe comunicar algo fuera de sí misma y este comunicar algo supone según W. Benjamin el “verdadero pecado original del espíritu lingüístico”; su expresión mediata es una ruina¹⁴⁹⁵. La palabra es el lugar de una catástrofe, el exilio del “nombre”:

*“...lo que es de tiempo no es de tiempo: no pasaré o no entraré en el nombre: exilio: separaré las aguas para que llegues hasta mí...”*¹⁴⁹⁶.

¹⁴⁹² Valente, José Ángel, “BET”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 54.

¹⁴⁹³ La palabra pierde la propia magia inmanente para “convertirse en expresamente mágica”. Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” citado en Collingwood-Selby, Elizabeth, *Walter Benjamin, la lengua del exilio*, Arcis-Lom, Santiago de Chile, 1997, p. 153.

¹⁴⁹⁴ Valente, José Ángel, “VAV”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 61.

¹⁴⁹⁵ Una ruina en comparación con el verbo creador divino, expresa Walter Benjamin: “La palabra exteriormente comunicante, casi una parodia de la palabra expresamente mediatizada en relación con la palabra expresamente inmediata, del verbo creador divino, es la ruina del bienaventurado espíritu lingüístico, del espíritu adánico, que se encuentra en ella.” (“Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” citado en Collingwood-Selby, Elizabeth, *Walter Benjamin, la lengua del exilio, op. cit.*, p. 153).

¹⁴⁹⁶ Valente, José Ángel, “YOD”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 67.

Los lugares en ruina del “nombre” sirven en la poesía contemporánea para animar las promesas virtuales de la palabra; son la raíz de lo cantable:

“...Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre: lo que es raíz y no ha advenido al aire: el flujo de lo oscuro que sube en oleadas...”¹⁴⁹⁷

El exilio del “nombre” se siente, también, en el presagio de tristeza de la naturaleza, en el lenguaje mudo de las cosas, en su desnudez:

*“POSTRADOS mientras
arriba el rayo no visible
se envuelve en la tiniebla.*

*Manada ciega
de animales oscuros
volcados sobre el barro.*

*¿Quién vendrá de lo alto
con fragmentos de viento
a darte nombres?”¹⁴⁹⁸*

Esta tristeza de la naturaleza deviene más honda con la sobred denominación que le confiere la lengua de los hombres, como indica Walter Benjamin:

¹⁴⁹⁷ *Ibid.*, “JHET”, p. 63.

¹⁴⁹⁸ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 194.

Las cosas no tienen nombres propios más que en Dios. Pues Dios las ha evocado en el verbo creador con sus nombres propios. Pero en la lengua de los hombres las cosas son superdenominadas.¹⁴⁹⁹

El poeta incinera esta sobred denominación buscando hasta el fin el nombre secreto y oculto, tal la poética de Valente:

*Sabías que sólo al fin sabía yo tu nombre. No el que te perteneciera, sino el otro nombre, el más secreto, aquel al que aún pertenecías tú.*¹⁵⁰⁰

El hombre recibe de la naturaleza una energía procesual, dinámica, una expresión, una “escritura” que le permite dar un nombre a los seres que la integran. El nombre que le da el hombre a la naturaleza le permite también comunicarse con Dios. En el nombre concedor del hombre se conserva un residuo del verbo creador de Dios, residuo que se conserva además en toda la naturaleza, que está atravesada por una lengua muda y sin nombre, que por ser lengua comunica su ser espiritual. De este modo W. Benjamin desentraña una misteriosa transducción:

La lengua de la naturaleza puede ser comparada con una consigna secreta que cada puesto transmite al otro en su propia

¹⁴⁹⁹ Este exceso de denominación se extiende a la relación trágica entre las lenguas de los hombres, específica W. Benjamin, “En la relación de las lenguas de los hombres con la de las cosas hay algo que se puede definir aproximadamente como "superdenominación" o exceso de denominación: superdenominación como último fundamento lingüístico de toda tristeza y (desde el punto de vista de las cosas) de todo enmundecimiento. La superdenominación como esencia lingüística de la tristeza nos lleva a otro aspecto notable de la lengua: a la superdeterminación o determinación excesiva que rige en la trágica relación entre las lenguas de los hombres parlantes.” (“Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” citado en Collingwood-Selby, Elizabeth, *Walter Benjamin, la lengua del exilio, op. cit.*, p. 156).

¹⁵⁰⁰ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 288.

lengua, aunque el contenido de la consigna es la lengua del puesto mismo.¹⁵⁰¹

Esta consigna secreta es el haber del poeta; el límite de la *fisis*. En este sentido Hölderlin escribe:

*Te nombramos, movidos por sagrada necesidad, te nombramos
oh Naturaleza!, y nuevo, como del baño surge
de ti lo divinamente nacido.*¹⁵⁰²

La sagrada necesidad mueve al poeta a nombrar. Dios no quiso someter al hombre a la lengua, sino que dejó que ella surgiera libremente en él. La fuerza divina de la creación se privó de su actualidad y se convirtió en conocimiento. El hombre es “el conocedor de la misma lengua con la cual Dios es creador”¹⁵⁰³; conoce la misma lengua porque Dios lo creó a su imagen, creó el conocedor a imagen del creador y por eso cuando se dice que el ser espiritual del hombre es la lengua es debido a que, según W. Benjamin:

Su ser espiritual es la lengua en la cual ha acontecido la creación. La creación ha acontecido en el verbo, y la esencia lingüística de Dios es el verbo. Toda lengua humana es sólo reflejo del verbo en el nombre.¹⁵⁰⁴

¹⁵⁰¹ Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” citado en Collingwood-Selby, Elizabeth, *Walter Benjamin, la lengua del exilio, op. cit.*, p. 158.

¹⁵⁰² Hölderlin en el cántico *A la fuente del Danubio*, citado en http://www.heideggeriana.com.ar/textos/el_poema.htm.

¹⁵⁰³ Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” citado en Collingwood-Selby, Elizabeth, *Walter Benjamin, la lengua del exilio, op. cit.*, p. 149.

¹⁵⁰⁴ El verbo divino es infinitamente absoluto: “El nombre se acerca tan poco al verbo como el conocimiento a la creación. La infinitud de toda lengua humana es siempre de orden limitado y analítico en comparación con la infinitud absoluta, ilimitada y creadora del verbo divino”. *Ibíd.*



Letra que cruza, cruzada. *Límite* que implica una relación que libera y expansiona la potencia de lo virtual; bucle que contiene el sonido y el silencio milenarios; huella de la energía cósmica de la creación. *Límite* del universo, fractura y repliegue, cruces del infinito. Grieta y grito donde comienza la respiración.

DIBUJO DEL ALIENTO PRIMIGENIO

El verbo anhelado crea de este modo el movimiento del poema, aísla en el hálito, y entonces el poema mismo se convierte en instancia actual de la presencia creadora, divina y naturalizante:

Anceio.

O verbo crea o movimento

da luz no fondo

das marguradas augas.

Mañan,

non posases inda

os teus paxaros louros

*no meu peito ferido*¹⁵⁰⁵

Todas las lenguas se traducen en un continuo que va desde la naturaleza hasta la unidad de este movimiento lingüístico que es la palabra de Dios, “la última claridad”¹⁵⁰⁶. Claridad que se traduce en el propio cuerpo “...*Ser sólo del olvido, dices. Cuerpo que se confunde con el aire. No tienes nombre, tenuemente borrado, al fin*”.¹⁵⁰⁷

2. ORIGEN, TRANSDUCCIÓN Y UNIVERSALIDAD.

La traducción de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres es el término de la receptividad que hay en el nombre para lo innominado. Una traducción, sin embargo, etimológica: *translucir*, conducir o portar en tránsito la acción naturante que el lenguaje lleva consigo como algo ya naturalizado, realizado. Y el poema conserva este doble aspecto de participio presente, *naturans*, y de pasado, acción *naturata*.

La receptividad de la traducción reclama una originalidad que es una recuperación de la virtualidad del originarse del decir.

La cosa es conocida en su nombre por la palabra humana pero es creada por el verbo de Dios y este verbo creador es, a su vez, el germen

¹⁵⁰⁵ Anhele. /El verbo crea el movimiento/de la luz en el fondo/de las amargas aguas... Valente, José Ángel, *El vuelo alto y ligero*. Introducción, edición y selección de César Real Ramos, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998, pp. 380-381.

¹⁵⁰⁶ Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” citado en Collingwood-Selby, Elizabeth, *Walter Benjamin, la lengua del exilio*, op. cit., p. 158.

¹⁵⁰⁷ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 263.

del nombre que las conoce. No se da una creación espontánea, absoluta, de la lengua del conocimiento de la cosa, sino que su nombre depende de la forma en que la cosa se comunica con el hombre; en el nombre la palabra se transforma en pura receptividad:

En el nombre la palabra de Dios no ha seguido siendo creadora, se ha convertido en parte en receptiva, aunque ello sea en un sentido lingüístico. Esta receptividad se dirige a la lengua de las cosas mismas, desde donde a su vez se irradia, sin sonido y en la muda magia de la naturaleza, la palabra divina.¹⁵⁰⁸

La receptividad de la traducción resulta por ello continua, del latido del limo al suspiro o alejamiento de los animales, a la paz de la luna, etc., pero su continuidad remite siempre a lo ausente.

Esta ausencia es alteridad, trascendencia hacia el advenimiento del *aún-no*, interpreta Heidegger:

La falta de Dios y de lo divino es ausencia. Ahora bien, la ausencia no se identifica con la nada sino que es precisamente la presencia de la que primero hay que apropiarse, en la ocultada plenitud de lo sido y de lo así esenciante, de lo divino en el mundo griego, en las profecías judías, en la predicación de Jesús. Este ya-no es de suyo un aún-no del velado advenimiento de su esencia inagotable.¹⁵⁰⁹

¹⁵⁰⁸ Benjamin, Walter, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres" citado en Collingwood-Selby, Elizabeth, *Walter Benjamin, la lengua del exilio, op. cit.*, p. 150.

¹⁵⁰⁹ La guarda del ser se ocupa en ello, sostiene Heidegger, "no mira fijamente hacia algo presente. En esto que está presente, tomado en sí mismo, no se puede encontrar nunca la interpelación del ser. Guarda es atención vigilante al sino que a la vez ha sido y está viniendo, desde un largo y siempre renovado estado de atención que presta atención a la indicación de cómo el ser interpela. En el sino del ser no hay nunca una mera sucesión: ahora estructura de emplazamiento, luego mundo y cosa, sino siempre paso y simultaneidad de lo temprano y de lo tardío". http://www.heideggeriana.com.ar/textos/la_cosa.htm.

La divinidad viene hacia nosotros desde ninguna parte. Es el porvenir de la sensibilidad. Viene siempre sin que se pueda poseer su fuente; aparece sin que aparezca nada; permanece en la frontera de la noche, en la profundidad de la ausencia; para llegar allá, llegamos a donde no está, salimos de donde no estamos.

La proximidad de la ausencia divina ha sido poetizada por Hölderlin; quien traduce su nombre y, restituye la fuerza articuladora del origen:

*Pero porque están tan cerca los dioses presentes
debo estar yo como si estuvieran lejos, y oscuro en las nubes
debe estarme su nombre; sólo que, antes que la mañana
se me ilumine, antes que la vida arda al mediodía,
me los nombro yo en silencio, para que el poeta tenga
su haber, pero cuando desciende la luz celeste
me gusta pensar en la del pasado, y digo: ¡florece sin
embargo!¹⁵¹⁰*

El poeta se retrae ante la proximidad de los dioses y los nombra oscuros para abrir la lejanía y procurar que “sigan siendo los que vienen”¹⁵¹¹.

¹⁵¹⁰ Hölderlin citado en http://www.heideggeriana.com.ar/textos/el_poema.htm

¹⁵¹¹ Lugar paradójico de su llamada: “El lugar desde el que debe nombrar el poeta a los dioses, debe ser de tal modo que los que han de ser nombrados en la presencia de su venida le estén lejanos, y así precisamente sigan siendo los que vienen. Para que esa lejanía se abra como lejanía,

La índole de este nombrar oscuro es un velar y un desvelar que remite a un nombre y el nombre, como dijimos antes, es conocimiento; a este respecto, Heidegger, anota:

El verbo «nombrar» deriva el sustantivo «nombre»,.... En él se esconde la raíz *gno*, esto es, conocimiento. El nombre da a conocer. Quien tiene un nombre, es conocido de lejos. Nombrar es un decir, esto es, mostrar que abre como qué y cómo ha de percibirse algo y mantenerse en su presencia.¹⁵¹²

El nombre florece, pasa en lo pasado, se traduce. Estamos, ante un concepto de traducción grave, de inmensa magnitud y **continuo, una transducción**, tal como lo establece W. Benjamin:

La traducción es la transposición de una lengua a otra mediante una continuidad de transformaciones. La traducción rige espacios continuos de transformación y no abstractas regiones de igualdad y semejanza.¹⁵¹³

En el espesor diverso de las lenguas se produce su recíproca traducibilidad y en la continuidad de las transformaciones se traduce lo que no tiene nombre al nombre (a la lengua de los hombres) y, por tanto

debe el poeta retrotraerse de la cercanía de los dioses que le apremia y *nombrarles sólo en silencio*. *Ibíd.*

¹⁵¹² El desvelamiento del nombrar es, a la vez, un ocultar: “El nombrar desvela, patentiza. Nombrar es el indicar que deja percibir. Pero si esto ha de ocurrir de tal modo que se aleje de la cercanía de lo que se ha de nombrar, entonces tal decir de lo lejano se convierte en decir en la lejanía para llamar. Pero si lo que hay que llamar está demasiado cerca, su nombre debe ser «oscuro» para que lo llamado permanezca preservado en su lejanía. El nombre debe velar. El nombrar es al mismo tiempo un ocultar en cuanto llamada desveladora”. *Ibíd.*

¹⁵¹³ Añade W. Benjamin: “La traducción de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres no es sólo traducción de lo mudo a lo sonoro, es la traducción de aquello que no tiene nombre al nombre. Es por lo tanto la traducción de una lengua imperfecta a una lengua más perfecta” (“Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” citado en Collingwood-Selby, Elizabeth, *Walter Benjamin, la lengua del exilio, op. cit.*, p. 151).

se añade algo que es conocimiento. Dios es la garantía de la objetividad de esta traducción:

Puesto que Dios ha creado las cosas, el verbo creador en ellas es el germen del nombre que las conoce, así como Dios al final llamó por nombre a cada cosa, una vez que hubieron sido creadas.¹⁵¹⁴

Dios asigna al hombre la tarea de nombrar las cosas. El hombre traduce a los sonidos del nombre la lengua muda y sin nombre de las cosas. Esto es posible por la huella que éstas guardan de su creador, que originalmente era “la palabra viviente”; según Hamann:

Todo lo que el hombre originariamente ha oído, todo lo que ha visto con sus ojos y todo lo que sus manos han tocado, era palabra viviente, puesto que Dios era la palabra. Con esta palabra en la boca y en el corazón, el origen del lenguaje era tan natural, fácil y espontáneo como un juego de niños.¹⁵¹⁵

El verbo creador de Dios emparenta la lengua de nombres del hombre y aquélla sin nombres de las cosas y se convierte en éstas en “comunicación de la materia en mágica afinidad”.¹⁵¹⁶

El poema como traducción hace surgir la chispa de esta magia, gracias a un eco espontáneo alcanza a construir una lengua más cercana a la unidad primigenia del lenguaje. En el poema está el presagio palpitante de ese discurso perdido pero más integral que se encuentra esquivado y escoltado, entre las líneas del texto y detrás de ellas.

¹⁵¹⁴ *Ibíd.*

¹⁵¹⁵ Hamann citado en Collingwood-Selby, Elizabeth, *Walter Benjamin, la lengua del exilio, op. cit.*, pp. 151-152.

¹⁵¹⁶ Benjamin, Walter citado en *Ibíd.*, p. 151.

En la permanente ausencia del nombre primigenio se contempla su misterio, tal como lo dice también el Tao:

El curso que se puede discurrir no es el curso permanente.

El nombre que se puede nombrar no es el nombre permanente.

Sin nombre es el origen del cielo y de la tierra.

Con nombre es la madre de todos los seres.

Por eso,

en la nada permanente se vislumbrará su misterio,

en el ser permanente se vislumbrará su límite.

Ambos brotan de lo mismo, aunque tienen distinto nombre.

Juntos significan oscuridad.

Oscuridad y oscuridad, puerta de todos los misterios¹⁵¹⁷.

El nombre original es integridad y oscuridad que se vislumbra en la apertura de la escritura. Estamos ante una invariable de la poesía de Valente concretada en la tensión que establece entre la *ausencia* e *inminencia del Nombre*; supone ello: La apertura de toda escritura. Primeridad, indeterminación que implican en el escritor preservar la apertura de toda apertura:

¹⁵¹⁷ Lao zi, *Tao te King*, Editorial Siruela, Madrid, 2003, p. 31.

Estado, pues, de disponibilidad y de receptividad máximas caracterizado por la tensión entre ausencia e inminencia que tan profundamente marcan la entera tradición judía. Ausencia e inminencia del Nombre en el no lugar donde se inicia la revelación, en el desierto, en el exilio -o marcha infinitamente prolongada en el interior de una ausencia-, único espacio real en que esa palabra encuentra manifestación.¹⁵¹⁸

En cuanto toda naturaleza se comunica lo hace en la lengua y por tanto en el hombre y es sólo a través de la esencia lingüística de las cosas como llega el hombre al conocimiento de éstas en el nombre¹⁵¹⁹. El hombre continúa la creación de Dios al dar nombre a las cosas. En el nombre sólo habla la lengua, sólo se comunica su esencia espiritual, su “totalidad intensiva”. Esta “totalidad intensiva” del nombre se produce porque el hombre sólo puede comunicarse en la lengua y ésta es su existencia espiritual¹⁵²⁰.

En el nombre, también se sintetiza la “totalidad extensiva de la lengua”. Representa la denominación universal que en un mismo movimiento expresa y apostrofa lo otro: “el nombre no es sólo la última exclamación, sino también la verdadera alocución de la lengua”.¹⁵²¹

¹⁵¹⁸ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, op. cit., p. 254.

¹⁵¹⁹ Vid. Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” citado en Collingwood-Selby, Elizabeth, *Walter Benjamin, la lengua del exilio*, op. cit., p. 144.

¹⁵²⁰ *Ibid.*, p. 143.

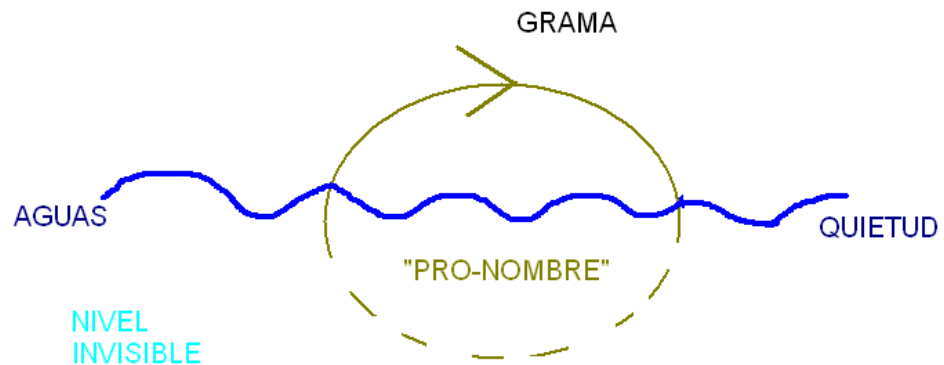
¹⁵²¹ Aparece así en el nombre, según establece W. Benjamin, “la ley esencial de la lengua, para la cual expresarse y apostrofar toda otra cosa es un mismo movimiento. La lengua -y en ella un ser espiritual- se expresa puramente sólo cuando habla en el nombre, es decir en la denominación universal. Culmina así en el nombre la totalidad intensiva de la lengua como del ser espiritual absolutamente comunicable, y la totalidad extensiva de la lengua como de ser universalmente comunicante (denominante)”. *Ibid.*, p. 144.

El nombrar del poeta reconoce en las cosas una *huella*, una escritura, por la que comunican la materia de su mágica afinidad. Encontramos así la recurrencia a la materialidad desnuda de las cosas, su alteridad, la oscuridad en que se sumergen:

*En el vértigo de la inmovilidad: las aguas: lo que en ellas oscuro se alimenta a sí mismo igual que un padre hembra: noche de la materia: fluir fetal en la deriva quieta de las Madres: en donde nada opone resistencia a la vida: el que espera entrar en el nombre ha de velar nocturno a las orillas de la sola quietud: las aguas.*¹⁵²²

Las palabras del poema se circundan en una identidad que se devora. El texto se despliega según una profundidad que envuelve las imágenes unas en otras y las extiende hacia lo lejano; se ve que tras el hilo del discurso y bajo la línea de las sucesiones, es un volumen lo que se constituye: cada uno de los signos se encuentra en un lugar de la serie lineal, pero tiene además su sistema de correspondencias verticales (La materialidad del eje vertical de las letras); y está situado a una profundidad determinada del “nombre” o “Pro-nombre”; ellos se trazan según una recurrencia inmemorial:

¹⁵²² Valente, José Ángel, “MEM”, *Obra poética 2*, op. cit., p. 70.



Lo que hemos dicho lo podemos titular y ejemplificar como “escritura” del agua. El proceso nominal espacia un centro de pro-nombre, en cuyo intersticio ve Domínguez Rey la esencia del lenguaje poético, el hecho de nombrar pro-firiendo, pro-poniendo: la actitud hacia, en *pro* de algo que tiene el lenguaje.

“*ESCRITURA*” DEL AGUA.

La experiencia mística del nombre secreto e impronunciable de Dios descubre una “gramática” de lo inefable en que la letra excluye la voz: “el gramma” es, según G. Agamben, “la última y negativa dimensión de la significación, experiencia no ya de lenguaje, sino del lenguaje mismo, es decir, de su tener-lugar en el quitarse de la voz. También de lo inefable hay pues una “gramática”: lo inefable es más bien simplemente la dimensión de significado del gramma, de la letra como último fundamento negativo del discurso humano”.¹⁵²³

¹⁵²³ Agamben, Giorgio, *El lenguaje y la muerte*, op. cit., pp. 57-58.

La impronunciable escritura descubre la *Huella* del Pro-nombre que “marca con su sello todo lo que puede tener un nombre [...] aquello que, siempre ya pasado -siempre «ello»-, no entra en ningún presente y al cual ya no convienen los nombres que designan los seres ni los verbos en los qué resuena su esencia”.¹⁵²⁴

La *huella* en la “escritura”¹⁵²⁵ del agua, la alteridad, traza el vértigo que perturba las jerarquías de lo dicho y de lo visto en un bucle extraño que comienza para Valente en *el vértigo de la inmovilidad: las aguas*, y termina en *la sola quietud: las aguas*. De agua a agua.

Las palabras crecen en los círculos de su autoimplicación. El lenguaje se desdobra y se hace espejo de sí mismo. La continuidad de los dos puntos va abriendo el ritmo del poema, igualando la música primordial del universo. Entre la circulación o vértigo de los signos quedamos retenidos por la raíz del agua. Envueltos en el agua prenatal.

Ritual musical de la escritura: se bebe en lo invisible la semilla del respirar sentido. Respirar: *en donde nada opone resistencia a la vida*: la sola quietud: las aguas. En esto consiste también la visión Taoísta del agua que no entiende de reyertas:

La bondad suprema es como el agua. El agua beneficia las diez mil cosas y, sin embargo, nunca contiene con nada. Permanece en lugares [bajos] odiados por los hombres. Pero, precisamente por eso, se halla próxima a la Vía [y al “hombre sagrado”].¹⁵²⁶

¹⁵²⁴ Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, op. cit., p. 267.

¹⁵²⁵ La “escritura” que se puede encontrar fuera del signo verbal; la “escritura” como proceso semiótico hacia la alteridad, atributo de la *huella* en Lévinas.

¹⁵²⁶ Izutsu, Toshihiko, *Sufismo y taoísmo. Estudio comparativo de conceptos filosóficos clave*, v. I. *Ibn ‘Arabi*, v. II. *Laozi y Zhuangzi*, Siruela, Madrid, 1997, v. II, p. 171. También para el Sufismo el símbolo más adecuado para la Vida lo proporciona el agua. Es el fundamento que fluye y se

El hombre sagrado procede como el agua anulando toda intención. El agua posee el supremo poder del *wu wei*, *No-Acción*, deja que las cosas se hagan de por sí, según su propia naturaleza:

La más blanda de todas las cosas del mundo [o sea el agua] domina las más duras [como las piedras y las rocas]. Sin forma definida, penetra incluso en lo que no tiene hendiduras.

Por ello advierto el valor de la No-Acción.¹⁵²⁷

La más blanda y débil de todas las cosas vence lo más duro y fuerte. El agua madre es pura pasividad en movimiento, sustitución, torsión del sí mismo.

El significado místico de la letra hebrea *Mem* -"la letra del agua"¹⁵²⁸-, simboliza la Fuente de la sabiduría:

Así como las aguas de una fuente material, (manantial), ascienden desde su desconocido origen subterráneo, (el secreto del abismo en el relato de la Creación) para revelarse sobre la tierra, también la fuente de la sabiduría expresa el poder de fluir desde su origen supraconciente.¹⁵²⁹

Este emerger de las aguas desde un desconocido origen abismal lo podemos rastrear en la estructuración misteriosa de las palabras del poema de Valente; en la "recurrencia" del lenguaje. Las palabras

infiltra hasta lo más recóndito. Todo en la existencia posee un elemento acuático en su constitución. El agua está relacionada con la "sabiduría de lo invisible" de Ibn 'Arabi. "Todo vive por el *agua* que contiene". *Ibíd.*, v. I, p. 171.

¹⁵²⁷ Y termina diciendo: "Sin embargo, en el mundo, pocos son los que entienden la enseñanza Sin Palabras [o sea la enseñanza silenciosa del Hombre Perfecto cuya influencia personal se ejerce de forma «natural» sobre todo lo que lo rodea] y el efecto de la No-acción". *Ibíd.*, v. II, p. 171.

¹⁵²⁸ <http://www.dimensiones.org/canales/topicos/Letras%20Hebreas/13%20mem.htm>.

¹⁵²⁹ *Ibíd.* En la terminología de la cabalá, este flujo es desde *keter* ("corona") hacia *jojmá* ("sabiduría"). Esta corriente es simbolizada en Proverbios como "la corriente que fluye, la fuente de la sabiduría", *Ibíd.*

resuenan buscando el término en recurrencia “más allá o antes de la conciencia”¹⁵³⁰, fuera del ser y, por tanto, en sí como exilio¹⁵³¹.

La recurrencia del poema, sus figuras implicadas, el mismo esquema sintáctico, se corresponde con la pasividad de las aguas antenatales, aguas solas que velan nocturnas en la antigüedad de la quietud: “pasividad del apego ya tejido como irreversiblemente pasado, al margen de toda memoria, de todo recuerdo”¹⁵³². Estas aguas infinitamente pretéritas son escritura, *huella*; están tejidas en un tiempo irrecuperable, inigualable en el tiempo de la creación del que la naturaleza y la criatura sólo conservan una *huella* inmemorial: Escritura o huella por la cual la recurrencia es “más pasado que cualquier pasado que se pueda convertir en presente”.¹⁵³³

La letra *Mem* está muy relacionada también con las letras *Lamed* y *lud*. Aparece en el "aire primordial", el "espacio exterior" en el que la letra *Lamed* se eleva¹⁵³⁴. La letra *Lamed* significa la Aspiración que es Contemplación del Corazón. El corazón aspira a ascender y conectarse con la letra *lud* de la Comprensión Divina. La forma de la letra *Lamed* es una torre que se remonta en el aire, la única letra que asciende sobre la línea.

La *Mem* se transforma en *lud*, el punto de sabiduría o comprensión revelada, la gota de agua que emerge de la fuente de *Mem*. La letra *lud*

¹⁵³⁰ Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, op. cit., p. 168.

¹⁵³¹ Exilio anticipado en el número 40 de la letra *Mem* que significa, según dijimos, los cuarenta años de errar por el desierto.

¹⁵³² Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, op. cit., p. 170.

¹⁵³³ *Ibid.*, p. 171.

¹⁵³⁴ <http://www.dimensiones.org/canales/topicos/Letras%20Hebreas/13%20mem.htm>.

es un pequeño punto suspendido que revela la chispa de bondad esencial escondida en la letra *Tet*, pero cubre todas las letras, como podemos leer en el poema de Valente que se titula *Yod*. La *lud* es el punto potencial o “impresión” inicial que quedó dentro del espacio vacío inicial tras la contracción de la Infinita Luz de *Di-s* para hacer “lugar” a la Creación. El punto de la *lud*, tiene por nombre “la mano”, cuyo secreto está en el poder del infinito de contener y expresar la realidad externa. La *lud* es la más pequeña de las letras y la única letra suspendida en el aire. Esta letra refleja el potencial Infinito que tiene para desarrollarse y expresarse en todo la multiplicidad del tiempo y del espacio. Su nombre tiene la naturaleza ondulatoria de la radiación.

El punto *lud* surge asimismo de La *Mem* abierta que es la primera manifestación de amor, la obsesión por otro en el alma. *Mem* atrae el foco de la comprensión, los Atributos de Misericordia y “guarda benevolencia por miles de generaciones”¹⁵³⁵.

La fuente de la sabiduría de *Mem* está en las aguas madres, como la perfección está, para el Taoísmo, en la bondad del agua. Esta pasividad de las aguas se manifiesta asimismo en los poemas de Valente.

La relación refleja del lenguaje fluye en los espejos del agua, sobre ésta, desde ésta, entre ésta. Entre el agua, los dos puntos son el espejo acuoso del lenguaje volcado en el nombre: *el que espera entrar en el*

¹⁵³⁵ *Ibíd.*

*nombre ha de velar nocturno a las orillas de la sola quietud: las aguas.*¹⁵³⁶

El nombre es “la esencia más íntima de la lengua misma”¹⁵³⁷; este es su elevado significado y función; en el nombre ya nada se comunica que no sea la lengua misma comunicándose absolutamente.

En el nombre hay una comunicación entre el ser espiritual del hombre y Dios¹⁵³⁸. Esta teoría defendida por Walter Benjamin no distingue ningún medio, ni objeto, ni destinatario de la comunicación:

En el nombre la esencia espiritual que se comunica es la lengua. Allí donde la esencia espiritual en su comunicación es la lengua misma en su absoluta integridad, allí sólo está el nombre y allí está el nombre solo.¹⁵³⁹

Lugar en que las cosas y los nombres no se desmienten. El nombre como patrimonio de la lengua humana garantiza, por lo tanto, que ésta sea la esencia espiritual del hombre; y sólo por ello la esencia espiritual del hombre, el único entre todos los seres espirituales, es enteramente comunicable.

Los tanteos del agua indican los avatares del lenguaje: *el vértigo de la inmovilidad*. El *intervalo del vértigo de la inmovilidad* sería una invariable que urde la red del poema.

¹⁵³⁶ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 70.

¹⁵³⁷ Benjamin, Walter, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres” citado en Collingwood-Selby, Elizabeth, *Walter Benjamin, la lengua del exilio, op. cit.*, p. 143.

¹⁵³⁸ *Ibíd.*

¹⁵³⁹ *Ibíd.*

En el nivel de lo sensible el quedarse quieto¹⁵⁴⁰ es la acción en que se percibe el movimiento y es anterior a la percepción de los objetos. En el quedarse quieto se constituyen los lugares de las cosas: “el lugar y la configuración de lugares o espacio son la *idealización* de una vida trascendental que ellos enmascaran¹⁵⁴¹”.

3. CORRESPONDENCIAS CÓSMICAS Y VERBALES

VASTA BOVÉDA ENCANDECIDA
 con el enjambre de astros negros
 agitándose
 hacia más allá de sus confines, hacia lo ya sin ellos:
 en la cuarcificada frente de un carnero...
 Paul Celan.



La letra *Bet* representa la primera letra del Génesis, la que inaugura la creación; es la fuente y el origen de todo lo creado, su forma es un acto de apertura, es un pasaje, un diagrama en que se inscriben diversos niveles de significación, puerta al universo del sentido.¹⁵⁴²

LA LETRA DE LA CREACIÓN

¹⁵⁴⁰ Examinando las tesis de Husserl sobre las cinestesis, Lévinas dice que habría que ver en qué sentido la cinestesia es sensación, “Husserl habla de cinestesis que constituyen ‘la acción de quedarse quieto’. La cinestesia del reposo no es el reposo de la cinestesia. También la sensación es actividad”. Lévinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, op. cit., p. 203.

¹⁵⁴¹ Lévinas escribe que los análisis de Husserl intentan mostrar cómo, “a fuerza de idealizar, alcanzo puntos locales absolutos e idénticos en un espacio infinito”. *Ibid.*, p. 202.

¹⁵⁴² Vid. Cohen, Esther, “El laberinto” en Scholem, Gershom [et al.], *Cábala y deconstrucción*, op. cit., p. 72.

Las letras son configuraciones de la fuerza divina creadora, tienen cuerpo y alma, en su alma está articulado el pneuma divino. En el misticismo lingüístico de la cábala cada acto de escritura es un habla potencial que “imprime en el pneuma el espacio tridimensional del mundo”.¹⁵⁴³

Los sonidos que captamos más que comunicaciones son llamadas. Lo que tiene significado -sentido y forma- está constituido por la tradición que está detrás de la palabra, asevera Scholem, su comunicación y reflexión en el tiempo que es “eventualmente transmitida en un suave y anhelante murmullo”; pero que en nuestros tiempos ya no puede ser transmitida y entonces la tradición se calla y aparece la gran crisis del lenguaje:

Ya no somos capaces de alcanzar la última cúspide de ese misterio que una vez lo habitó. El hecho de que el lenguaje pueda hablarse, se debe, en opinión de los cabalistas, al nombre que está presente en el lenguaje.¹⁵⁴⁴

Hay una estrecha relación entre lo verbal y la profundidad cósmica que se aproxima a lo divino, y la verdadera creación en general sólo se da

¹⁵⁴³ Scholem, Gershom, “El nombre de Dios y la teoría lingüística de la Cábala”, en Scholem, Gershom [et al.], *Cábala y deconstrucción*, op. cit., p. 20. Muda contemplación interna: “Escribir, para el filólogo, no es más que una imagen secundaria y extremadamente inmanejable del habla real y efectiva, pero para el cabalista es el verdadero centro de los misterios del habla. El principio fonográfico de la traducción natural del habla a la escritura y, viceversa, de la escritura al habla, opera en la Cábala bajo la concepción de que las letras sagradas del alfabeto son ellas mismas aquellos lineamientos y signos que el fonólogo moderno estaría buscando en su material. La palabra creadora de Dios está legítima y distintivamente marcada precisamente en estas líneas sagradas. Más allá de la palabra hablada, está la reflexión no hablada, el pensamiento puro, que es en sí mismo el proceso de pensar; uno diría la muda contemplación interna en la que habita el innombrable”. *Ibíd.*

¹⁵⁴⁴ *Ibíd.*, p. 44.

en la recepción de las fuerzas del cosmos, tal como lo expresa V.

Kandinski:

La génesis de una obra es de carácter cósmico. El creador de la obra es pues el espíritu. La obra existe de forma abstracta antes de su materialización, a través de la cual se hace accesible a los sentidos humanos. Por consiguiente, todos los medios son buenos para esta materialización necesaria, la lógica tanto como la intuición.¹⁵⁴⁵

El espíritu creador examina conjuntamente los factores *lógicos e intuitivos*. *Expectrovertidamente*, en el ámbito de lo “trágico cósmico”, el hombre no es más que una resonancia, “una sola voz que habla al unísono de las otras”.¹⁵⁴⁶

Al leer los poemas de Valente comprendemos que el sentimiento de lo desconocido sólo se puede pensar desde la experiencia de los *límites*. El ritmo del pensamiento se puede sentir entre los *límites* topológicos de las palabras poéticas que conectan a fronteras cósmicas y vitales. Este continuo hace de las palabras poéticas un *límite* en sí mismo.

La palabra poética es un filamento universal que TRANS parece. En cuanto *límite*, implica una relación que libera y expansiona la potencia de lo virtual; un bucle que contiene el sonido y el silencio milenarios, la huella de la energía cósmica de la creación, el *límite* del universo, la fractura y el repliegue, los cruces del infinito. La palabra poética es Grieta y grito, distancia que aleja y aproxima; una “pala x bra” dibujada por el

¹⁵⁴⁵ Kandinsky, Vasili, “Conferencia de Colonia. 1914” en *Kandinsky. La disolución de la forma 1900-1920*, Catálogo, Fundación Caixa Catalunya, Barcelona, 2003, p. 7.

¹⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 10.

tono del alef: *En el punto donde comienza la respiración, donde el alef oblicuo entra como intacto relámpago en la sangre*¹⁵⁴⁷. *Cruza, cruzada.*

Dibujada en el *límite*, lo dibuja. El *límite* de las palabras poéticas es ritmo, comprende la capacidad diagramática del pensamiento. Transparece: su aliento dibuja la vida, sus ojos se hunden en lo no-dicho – *tocan* lo indecible -, sus membranas vibran en otros mundos – dicen lo imposible – y su materia resuena en lo real –piensa continuo el universo-.

The image shows a musical score for two staves, labeled 'Prima' and 'Seconda'. The music is in 2/4 time and marked 'mp' (mezzo-piano). The Prima staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Seconda staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords. The key signature has one sharp (F#).

¹⁵⁴⁷ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 217.

V. LA MODULACIÓN DE LA MATERIA.

La poesía de Valente es también resto y huella del latido cósmico; modulación o *estancia*¹⁵⁴⁸ del canto sumergido en la materia, modulación del *Urzatz* que precede “el movimiento interior de lo creado”, que es origen que contiene un tono y potencia la forma¹⁵⁴⁹. Nos referimos al “antelatido”, concepto suyo que encierra el impulso emergente de la potencia material o energía del cosmos, que el poeta traslada al lenguaje como principio significativo suyo. Un significativo anterior a la conformación plena del signo: aquello que, como *Decir*, comienza expresando en un momento específico. Por eso recurre a las denominaciones de piedra y centro, materia sensible y dinámica, como la voz que funda palabra:

LA verdinegra
ascensión amarilla de la piedra
sobre el fondo oscuro, solitario, del aire.

Enfrente, lejos, el crepúsculo
que tiene aún un lecho

¹⁵⁴⁸ En la materia hay un trasfondo pneumático, explica Domínguez Rey, “Las primeras configuraciones fonocósmicas del aliento creador funcionan como raíces auténticas del ser, cuyas variantes son sólo modulaciones o estancias rítmicas de aquel rumor o canto sumergido en el vientre de la materia” (*Limos del verbo, op. cit.*, p. 65).

¹⁵⁴⁹ Se trata de una hermenéutica que vuela hasta la semilla de un fonema cósmico, como analiza Domínguez Rey, “El tono origina el espacio vacío que semiengendra, donde late el movimiento articulado de los fonemas o semillas cósmicas. Toda palabra contiene esta proforma: antelatido de la materia. Se abre así un campo pronominal de grandes consecuencias para el pensamiento, la lingüística y la hermenéutica, direcciones mentales contenidas en una poética de altos vuelos”. *Ibíd.*

*de roja luz,
delgado lecho o borde ardiente, ardido,*

.....

*La lenta piedra va
escondiéndose en sombra
por sus entrañas mismas engendrada.*

La piedra ha parido la noche.

Ha dado a luz la noche.

*Luz-noche, acógenos en ti,
en tu secreto seno.*

*Acaso somos
el no posible anuncio del día venidero.¹⁵⁵⁰*

En la escritura de la sombra de la piedra está aquel trasfondo musical que proforma y pronombra, que se modula *expectrovertido*.

El crepúsculo, el otoño y el mar son arquetipos de la modulación de la materia en que se dan transformaciones, disoluciones y ósmosis (combinación y difusión):

*La lluvia olía
sobre la sequedad*

¹⁵⁵⁰ Valente, José Ángel, "(Obradoiro)", *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 76.

*como animal viviente y repentino: gracias
te doy, la lluvia,
por este don, sobre pájaros muertos,
sobre días de agosto, ...*¹⁵⁵¹

En la sobreposición de los *límites* el poema modula las letras, las finge como animalidad de lluvia.

¿Hasta qué punto es modular una poesía? Las implicaciones de la “modulación” en una lectura que puede ser recursiva plantea el problema de insertar nuevas tonalidades en un proceso análogo al de la música¹⁵⁵² o al de la programación computacional. En esta última resulta esencial, nos dice Hofstadter, “saber percibir cuándo dos procesos son similares en aquel amplio sentido, pues ello conduce a la modularización, o fraccionamiento adecuado de una tarea en subtareas”.¹⁵⁵³

En un aspecto más general y de gran relevancia se puede establecer la pregunta por la modularidad del conocimiento¹⁵⁵⁴. Hofstadter interroga:

Otra de las cuestiones que aparecen en la representación del conocimiento es la modularidad. ¿Hasta qué punto es fácil insertar nuevos conocimientos? ¿Hasta qué punto es fácil revisar los conocimientos anteriores?¹⁵⁵⁵

¹⁵⁵¹ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 278.

¹⁵⁵² Escuchamos música de modo recursivo; específicamente, apunta D. Hofstadter, “elaboramos una pila mental de tonalidades y cada nueva modulación mete una nueva tonalidad en la pila”. (*Gödel, Escher, Bach: un eterno y grácil bucle, op. cit.*, p. 144).

¹⁵⁵³ *Ibid.*, p. 165.

¹⁵⁵⁴ Destaca Hofstadter: “está claro que el conocimiento explícito del sistema no está tan cercano a la modularidad como el conocimiento implícito”. *Ibid.*, p. 686.

¹⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 685.

La modulación poética que inserta lo nuevo, está en tensión con el origen. La novedad del origen radica en la alteridad del aire respirado, modo prelatente que nos respira en la voz. La tensión inicial del origen trasciende y contiene. El origen salta. Por ello el *Ur-satz*, el salto originario.

Las ideas de origen y de “salto” forman parte del legado tanto matemático como literario. En las matemáticas la evolución de la forma pura implica “una actitud original, excepcional y libre frente a la historicidad”: “El hacerse cargo de la matematicidad, la responsabilidad asumida de la pureza como devenir vivo, implican una actitud original.....”.¹⁵⁵⁶

Por su parte, el poema, según Heidegger, es “fundación en el triple sentido de donación, fundamentación e inicio”¹⁵⁵⁷ y esto significa también que “El arte acontece como poema”, pues el arte “salta hacia delante y hace surgir la verdad de lo ente en la obra como cuidado fundador”.¹⁵⁵⁸

El origen se relaciona con un “salto”: “La palabra origen significa hacer surgir algo por medio de un salto, llevar al ser a partir de la procedencia de la esencia por medio de un salto fundador”.¹⁵⁵⁹ Esta noción de “salto” implica una temporalidad muy particular y se relaciona casi siempre con la figura de la espiral; por otra parte, Kristeva nos cuenta que los “pensadores musulmanes inventaron la noción de *Tafra*, o

¹⁵⁵⁶ El tiempo de la forma pura resulta *expectrovertido*, describe M. Serres: “el carácter antihistórico de la forma pura hace que evolucione en un tiempo que es la proyección de todas las modalidades imaginables de la temporalidad” (*La comunicación, op. cit.*, p. 111).

¹⁵⁵⁷ Heidegger, Martin, *Caminos de bosque, op. cit.*, p. 67.

¹⁵⁵⁸ *Ibíd.*

¹⁵⁵⁹ *Ibíd.*

‘salto’ -que tiene mucho que ver con las matemáticas actuales”¹⁵⁶⁰ – y son la base del tema del infinito en sus decoraciones, el arabesco, que es una forma *infinivertida*, “un punto tomado y retomado hasta el infinito”¹⁵⁶¹; nos mantenemos, pues, en la modulación de un solo principio.

Principio dinámico que asiste al lenguaje, que es significancia, trascendencia, *huella* irreductible, imperecedera.

El *Decir* poético se configura como huella y sombra de lo invisible e ilocalizable. *Decir* de aquella huella estratificada, inaprehensible e imperecedera (una marca anterior al signo, al sentido y al sujeto)

La huella del *Decir*, aquello que nos retrae a interpretar una y otra vez el origen del lenguaje, del sentido oculto, prelatente, de las palabras, resulta así tentativa de pensar una modalidad psíquica lógica y cronológicamente anterior al signo, al sentido y al sujeto (que recuerda el principio nutricional y maternal que Platón denominó “*chora*”¹⁵⁶²). Reencontrar el sentido etimológico del griego *semeion* –huella, marca, particularidad en una inscripción bioenergética que trasciende el lenguaje (vibraciones inaprehensibles pero duraderas más allá del tiempo sincrónico)-, según Kristeva:

¹⁵⁶⁰ El tiempo, en la filosofía del Islam, es vertical y Dios hace llover revelaciones, signos, testimonia Kristeva, “Se encuentra siempre esa idea de descenso, de descenso de algo instantáneo y siempre renovable; la idea de una creación completa que muere y que renace a cada instante, es muy moderna.”. Kristeva Julia y Otros, *La travesía de los signos*, Ediciones La Aurora, Argentina, 1985. p. 237.

¹⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 237.

¹⁵⁶² Recordando a los atomistas, Platón habló en el *Timeo*, nos refiere J. Kristeva, de una *chora*, “receptáculo arcaico, móvil, inestable, anterior al Uno, al padre e incluso a la sílaba, designado metafóricamente como nutricional y maternal”. *Vid.* Kristeva, Julia, *Al comienzo era el amor*, Gedisa, Barcelona, 1996, p. 18.

Decir que la significación es una significancia [...] no es tan sólo una tentativa de dinamizar dicha noción mediante la introducción de un sufijo activo (-ancia), ni de recuperar una palabra de uso medieval. Se trata de abrir, en y más allá de la escena de las representaciones lingüísticas, modalidades de inscripción psíquica que son previas.¹⁵⁶³

Todo lo que emerge abre un receptáculo, una matriz originaria. La palabra poética comporta este efecto receptivo en su donación primaria: naciendo, avanzando, crea estancia móvil, cíclica: ritmo, recurrencia, tempo, renacimiento *continuo* de la emergencia al configurar el poema. Léamos:

Descender por el tacto a la raíz
de ti, memoria
*húmeda de mi tránsito.*¹⁵⁶⁴

Esta “huella” estratificada e inaprehensible es un impulso bioenergético imperecedero. Intersticio donde las representaciones infralingüísticas alcanzan “el registro físico”¹⁵⁶⁵ en la interacción entre Verbo y cuerpo. Según Kristeva, la “huella” constituye un instrumento teórico que nos permite clarificar la *heterogeneidad* de las representaciones tanto conscientes como inconscientes. Este interés surge, nos dice:

¹⁵⁶³ *Ibíd.*

¹⁵⁶⁴ Valente, José Ángel, “XXIX”, *El fulgor: antología poética, op. cit.*, p. 280.

¹⁵⁶⁵ Esta concepción estratificada de la significancia permite, discierne Kristeva, “comprender cómo la palabra lógica, apuntalada por representaciones infralingüísticas, puede alcanzar el registro físico. Propone un modelo de lo humano eficaz, en el cual el lenguaje no está separado del cuerpo; sino por el contrario, donde el ‘Verbo’ siempre puede afectarlo, para bien o para mal” (*Al comienzo era el amor, op. cit.*, p. 20).

[...] a partir de la observación clínica de una modalidad psíquica en la cual el deseo, la angustia o el narcisismo conducen al sujeto al borramiento de la significación, sin desposeerlo por ello de un sentido pulsional que registra las señales bioenergéticas en inscripciones que ya son intrapsíquicas, inaprehensibles pero duraderas.¹⁵⁶⁶

Síntoma de un deseo imposible¹⁵⁶⁷, desdoblamiento de la melancolía, separación de la naturaleza. La “huella” aparece como la única vía de acceso a la memoria de la especie: “mapa neuronal bioenergético”.¹⁵⁶⁸

Los signos guardan siempre esta distancia y la palabra poética la transforma en arte del espacio que es profundidad. Por eso el acercarse a la poesía de Valente requiere un alejamiento, una soledad que no destruya las distancias en su obra. Y así alcanza ésta el centro de la poética contemporánea. Una poética que, registrando los *límites* del lenguaje codificado por la ciencia lingüística, cuya explicación sólo registra los *juegos* léxicos, semánticos e isotópicos, la sobrepasa, *expectrovertidamente*, hacia unos universales de fusión sintáctico-semántica que plasman la emergencia del proceso mismo del lenguaje.

¹⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁵⁶⁷ El análisis hace pagar, en el sentido estricto del término, certifica Kristeva, “el precio que el sujeto quiere establecer para descubrir que sus quejas, los síntomas, los fantasmas, son discursos de amor hacia otro imposible: siempre insatisfactorio, huidizo, incapaz de colmar ni las demandas ni los deseos”. *Ibid.*, p. 21.

¹⁵⁶⁸ En tanto seres potencialmente parlantes, desde siempre, estamos allende, en palabras de Kristeva, “separados de la naturaleza. Y este desdoblamiento deja en nosotros la huella de procesos semióticos que son previos al lenguaje o que lo trascienden, y que son nuestra única vía de acceso a la memoria de la especie. Dichos procesos semióticos (inscripciones arcaicas de los lazos entre nuestras zonas erógenas y las del otro, en tanto huellas sonoras, visuales, táctiles, olfativas, rítmicas) constituyen en la diacronía un presujeto (el *infans*). En la sincronía figuran la angustia catastrófica (la ‘pasión’) de la psicosis melancólica”. *Ibid.*, p. 23.

La poética entra dentro, en *materia*, cuerpo y alma. Escribir es adentrarse, *infinivertidamente*, en el receptáculo del pensamiento¹⁵⁶⁹.

1. LOS CRUCES Y LO INTERVÁLICO.

Aceptar el vacío, la nada, lo blanco. Todo lo que creamos está detrás de nosotros.
 Estoy hoy – de nuevo - en ese blanco, sin voz, sin gestos, sin palabras.
 Lo que todavía está por terminar nunca es lo que, de buen grado, se da por completado: el desierto donde nuestra impotencia nos hace retroceder.
 Edmond Jabès.

La alteridad en la obra de Valente lleva la huella de cruces inexorables: lo inminente de la secreta perplejidad mortal, la excedencia de los extraños movimientos, la suspensión en los pantanos de piedra, el número de la mirada en los animales, el giro infinito de la búsqueda, la impotencia en la inmensidad de la fuga, la proximidad en los cruces invisibles:

*PAISAJE sumergido. Entré en ti. En ti entréme lentamente. Entré con pie descalzo y no te hallé. Tú, sin embargo, estabas. No me viste. No teníamos ya señal con que decirnos nuestra mutua presencia. Cruzarse así, solos, sin verse. Pájaros amarillos. Transparencia absoluta de la proximidad.*¹⁵⁷⁰

¹⁵⁶⁹ Resumimos aquí las bases de una poética según los seminarios de Tercer Ciclo del profesor Domínguez Rey en la UNED, a los que hemos asistido entre los años académicos 1999-2000 y 2005-2007.

Cruzarse sin verse.... ¿Y si la ausencia no señalara el emplazamiento de algún umbral imperioso sino que sus pájaros amarillos trazaran y borrarán sin cesar los *límites* que franquean la víspera y la palabra cuando vienen hasta nosotros y nos llegan ya desdoblados? ¿Y si el murmullo no estuviera precisamente más allá?

Desde un nivel icónico ya descubrimos en la concavidad de la “u” una expansión¹⁵⁷¹, una distancia, un intervalo; la “u” de *paisaje sumergido*, *mutua presencia*, *Cruzarse*, *absoluto*, es oscilación de lo ausente, alteridad, intervalo. Habrá un momento en la distancia de la “u” en que aquello innombrable echará fuego. Se trata de un *fonoicono*, como lo denomina el profesor Domínguez Rey, que determina, como vemos, una metáfora significativa emergida de un sentido anterior a los significados precisos de las palabras. La velaridad fónica, abocinada, crea un *continuo* fónico que atraviesa el aparato fonador y subtiende los significados precisos de las palabras.

Lo ausente acaba por ser elevado por Valente en su potencialidad en los textos elegíacos de la segunda parte de *No amanece el cantor*¹⁵⁷². El otro, el cual pasa por ciclos léxicos, sémicos, y llega hasta Dios, el

¹⁵⁷⁰ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 277.

¹⁵⁷¹ Que nos recuerda lo que sucede con la *u* en el simbolismo del alfabeto sánscrito, que representa la expansión del universo que ha de ser conocido. Vid. Pujol, Óscar y Vega, Amador (Eds.), *Las palabras del silencio: el lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Trotta y el Excelentísimo Ayuntamiento de Avila, Centro Internacional de Estudios Místicos; Madrid y Avila, 2006, p. 77.

¹⁵⁷² A. García Berrio afirma que Valente en estos textos elegíacos alcanza el resultado poético más alto, “A través de la fuente poética más esencial y antigua de la intensidad de la vivencia, Valente ha descubierto con la elementalidad más depurada las canteras eternas de la pasión poética, fragmentos mínimos esenciales de la ausencia” (*Teoría de la Literatura*, op. cit., p. 197).

Nombre, que forman el intervalo, en el que entra el poeta. El ritmo aparece y vive en esos intervalos de silencio, potencias del vacío.

La ausencia es el infinito potencial¹⁵⁷³ que borra el infinito actual, la presencia formal. El infinito potencial caracteriza el *continuo* de la creación¹⁵⁷⁴, la lógica del Uno y lo múltiple.

La creación se realiza en el *continuo*, donde no funciona, según hemos dicho varias veces, siguiendo a Peirce, el tercio excluso, ni lo puntual, sino solamente lo interválico: el *contacto*. Dice a este propósito Paolo Zellini, en el *continuo* es “donde más que en cualquier otro lugar es reconocible la invisibilidad del contacto”¹⁵⁷⁵.

La lógica del *continuo* nos permite entender las relaciones entre lo visible y lo invisible, lo audible y lo inaudible, lo pensable y lo impensable¹⁵⁷⁶. La articulación discreta del sonido se produce en una tensión fónica continua, en la que hasta el silencio cuenta como medida transicional cuyo tiempo tiene y guarda significado.

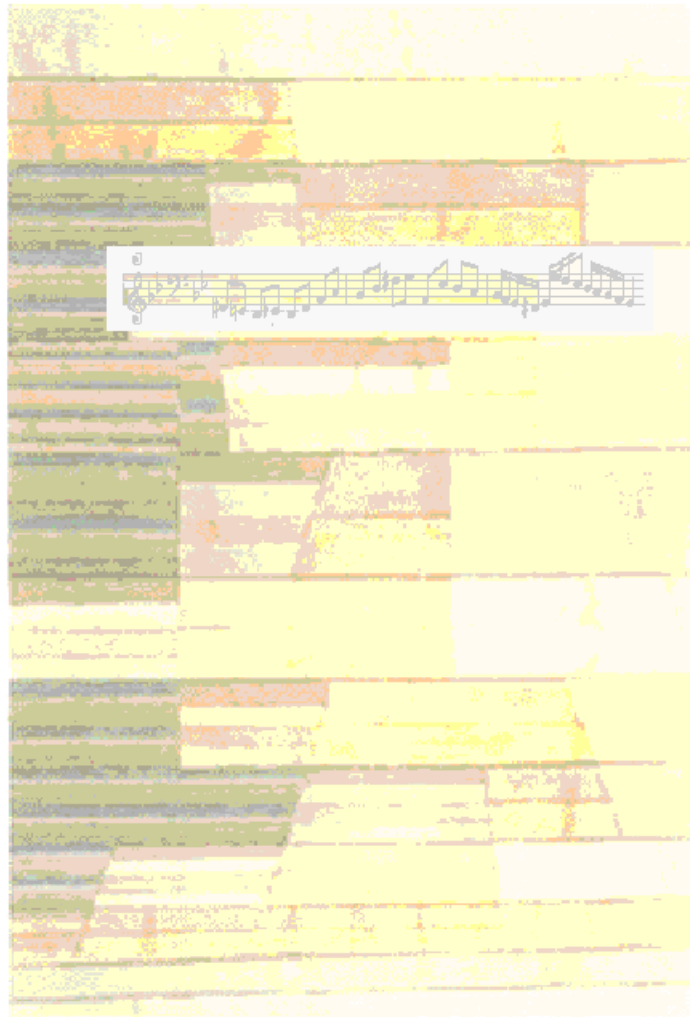
En un diagrama del *continuo* y el intervalo quizás podríamos palpar la música que nace del silencio o aproximarnos a las palabras del poeta que nacen de la misteriosa infinitud de la ausencia:

¹⁵⁷³ Este problema que es central en la presente tesis será analizado en el capítulo séptimo desde la perspectiva del *continuo* peirceano.

¹⁵⁷⁴ Como la irradiación del movimiento infinitamente veloz del primer círculo angélico descrito en el *Paraíso* de Dante, XXVIII.

¹⁵⁷⁵ Este tipo de relación bosqueja una justificación teológica del cálculo leibniziano como confirmación de que «la creación matemática es la imagen más viva de la creación divina». Citado en Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, op. cit., p. 32.

¹⁵⁷⁶ Tal como escribió Novalis: «<<Todo lo que es visible está trabado a lo invisible, lo audible a lo inaudible, lo sensible a lo no sensible. Puede que lo pensable a lo impensable». Citado en *Ibíd.*, p. 50.



Modulación de lo invisible, animalidad de la lluvia, intervalos del nunca, pájaros indescifrables, pulsación de lo inmemorial.

LÍMITES DEL OBSERVATORIO DE PÁJAROS INVISIBLES.

Los cruces, los intervalos, los contactos son tan misteriosos como el principio y el fin, según Vincenzo Gioberti:

El medio, el hilo, la unión, el tránsito, el paso, el cruce, el intervalo, la distancia, el vínculo, el contacto de dos o más cosas son misteriosos, porque radican en el *continuo*, en el infinito. El intervalo

que discurre entre una idea y una idea, una cosa y una cosa es infinito, y sólo puede superarlo el acto creador.¹⁵⁷⁷

2. EL LÍMITE DE LA SUSPENSIÓN POÉTICA. LA LÓGICA INTERVÁLICA Y LA RECURSIVIDAD.

El agua, pasando por el vacío, puede erigirse en montaña.

Cheng

La operación del *límite* referida a la poesía nos remite, además, a las ideas relevantes de pausa, intervalo o paréntesis, cuya propiedad de suspender e incluir niveles muy lejanos, puede ser considerada consonante con la “suspensión” que funciona en la recursividad de los sistemas de computación¹⁵⁷⁸.

Por otra parte, la potencia del intervalo ha sido la clave de la estética China, según Zhang Yanyun:

Cuando se pinta un salto de agua (o un manantial), conviene que las pinceladas se interrumpan sin que se interrumpa el aliento; que las formas sean discontinuas sin que lo sea el espíritu. Cual un dragón

¹⁵⁷⁷ Dice asimismo V. Gioberti sobre la misteriosa *expectroversión*, infinitud, del *continuo* y el intervalo: “Tal es la explicación de que el momento dinámico y el concepto dialéctico del medio no sea menos misterioso que el del principio y el fin. El medio es la unión de dos distintos y opuestos en una unidad. Es un concepto esencialmente dialéctico, y entraña una contradicción aparente, o sea, la identidad entre lo uno y lo múltiple, lo mismo y lo distinto. Esa unidad es simple y compuesta; es unidad y síntesis o armonía. Participa de ambos extremos sin ser uno ni otro. Es el *continuo*, y por consiguiente el infinito. Ahora bien, el infinito, al reunir idénticamente los contrarios, nos aclara la naturaleza del intervalo. En el movimiento, en el tiempo, en el espacio, en los conceptos, es fácil de comprender lo discreto, por finito. El *continuo* y el intervalo son misteriosos, por infinitos». Citado en Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, *op. cit.*, pp. 66-67.

¹⁵⁷⁸ En la terminología básica de la recursividad los términos meter, sacar y pila, están todos relacionados entre sí: “Meter significa suspender las operaciones relativas a la tarea que se tiene entre manos, sin olvidar el punto en que se está, y emprender otra tarea. De esta última se dice, usualmente, que está ubicada ‘en un nivel más bajo’ que la anterior. Sacar significa lo opuesto: completar las operaciones correspondientes al primer nivel, reasumiéndolas en el punto exacto donde fueron suspendidas, y ascendiendo para ello un nivel”. Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach*, *op. cit.*, p. 142.

divino entre las nubes: su cabeza y su cola no parecen estar unidas, pero su ser está animado por un solo aliento.¹⁵⁷⁹

En la lectura poética, Mallarmé explica cómo funcionan las “pausas imprevistas” que nos obligan a devolvemos por secretos ritmos en extrañas variaciones:

El poeta exige al lector pausas imprevistas, impone ritmos que escanden su línea, obliga a volver líneas atrás e ir en busca de las ambigüedades y modulaciones de la articulación oracional: una sola cláusula puede leerse de diferentes maneras. El lector se ve impelido a reescribir, pero también a oír el texto.¹⁵⁸⁰

Las ideas de intervalo, los espacios en blanco, “los trazos inacabados”, son también consonantes de la idea de “incompletitud” del teorema de Gödel y, en su manera de “decir sin decir” son propios igualmente de la estética oriental¹⁵⁸¹. Reticencia, grieta, “incompletitud” y “suspensión” (recursiva) que encontramos en los intervalos de los versos de Valente:

NOVIEMBRE.

La sofocada noche de la niebla.

Cámaras

de interminable luz velada.

El aire arrastra

abandonados cielos

¹⁵⁷⁹ Cheng, François, *Vacío y plenitud*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993, p. 69.

¹⁵⁸⁰ Mallarmé, Stéphane, *Variaciones sobre un tema*, op. cit., p. 24.

¹⁵⁸¹ Vid. Maillard, Chantal, *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Akal, Madrid, 1995, p. 70.

hacia el lejano sur.

Con tenues manos

en la lenta mañana

levanta otoño oscuros

tus áureos pabellones.¹⁵⁸²

El poema está unido por sus silencios. Drama de los *límites* en que la palabra aparece en su desaparición, ambigüedad de los *límites*; combinaciones modales de lo imposible, lógica interválica, modulación de la materia, cambio de velocidades, desbordes cromáticos.

La lógica interválica, tal como la estudiamos en el primer capítulo de esta Tesis se establece entre figuras de distinta naturaleza; implica al menos la curva y la recta, el círculo y la tangente; figuras en las que puede ingresar la musicalidad: *El aire arrastra / abandonados cielos / hacia el lejano sur.* Y sobre este verso el lenguaje reacciona con sus tangentes: *en la lenta mañana / levanta otoño oscuros / tus áureos pabellones.*

El *límite* de lo áureo se forma en la niebla sofocada; la luz se torna en aire, el otoño se trasvasa en noche, modulación de una materia ardiente y fluida, como interpreta Deluze:

Asistimos a una transformación de las sustancias y a una disolución de las formas, paso al *límite* o fuga de contornos, en

¹⁵⁸² Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 221.

provecho de las fuerzas fluidas, de los flujos, del aire, de la luz, de la materia que hacen que un cuerpo o una palabra no se detengan en ningún punto preciso. Potencia incorporal de esa materia intensa, potencia material de esa lengua”¹⁵⁸³

La lógica interválica manifiesta también lo ausente y está asociada a la penetración en la materia, con lo cual se conforma la tríada: materia-palabra- cuerpo. Los intervalos dicen el ritmo del poema, el cual es una forma anticipada; despertar, preaparecer.

El valor de la pausa, del espacio en blanco, consiste en que permite el encuentro de lo extenso y lo intenso, el sentimiento y el pensamiento en un archipiélago de incertidumbres y “afinidades”¹⁵⁸⁴. “La estrategia gramatical” de los intervalos y la entonación permite que “la musicalidad ingrese y proponga una nueva sintaxis”, como anota Mallarmé.¹⁵⁸⁵

Lo misterioso del intervalo y del continuo está también en su infinitud: “el infinito, al reunir idénticamente los contrarios, nos aclara la naturaleza del intervalo”.¹⁵⁸⁶ El concepto de *continuo* permite pensar en una lógica poética en la que tal concepto englobaría el intervalo de 0 a 2 (la vacuidad y el doble); un intervalo que se constituye en un espacio liso que el devenir suspende, como dice Deleuze:

Tanto en el espacio liso como en el estriado existen paradas y trayectos; pero, en el espacio liso, el trayecto provoca la parada; una

¹⁵⁸³ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil Mesetas*, op. cit., p.102.

¹⁵⁸⁴ Paz, Octavio, *La otra voz. Poesía, fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990, p. 27.

¹⁵⁸⁵ Mallarmé, Stéphane, *Variaciones sobre un tema*, op. cit., p. 18.

¹⁵⁸⁶ Zellini, Paolo, *Breve Historia del Infinito*, op. cit., p. 67.

vez más, el intervalo se apodera de todo, el intervalo es sustancia (de ahí los valores rítmicos).¹⁵⁸⁷

Tal fenómeno resulta evidente en algunos textos, intencionados en este sentido – pausa e intervalo continuo- de Valente. Los dos puntos son índices de reflejo, equivalencia, suspensiones de un mismo fenómeno, como resaltaba el crítico Domínguez Rey al analizar estos recursos.¹⁵⁸⁸

*Fuerza: caída sobre sí: sobre sí misma consumida: volvía una y otra vez en busca de su nombre: mas no tenía nombre: respuesta a la que nadie interrogaba: buscaba grietas, surcos: la penetración: recorría superficies hambrienta: lo lineal, lo liso: no se conocía: nada sabía o no sabía más de sí que el sentirse a sí misma fuerza ciega: se alumbró en lo cóncavo: creció en lo húmedo: entró en las bocas de la tierra: murió : fue concebida: desde el morir al no morir: de sobremuerte: el germen.*¹⁵⁸⁹

El errar en el espacio liso provoca la parada; “el poema se demora”, creciendo en lo húmedo, germinando; “lo ‘veloz’ que siempre estaba ‘fuera’ ha ganado velocidad; el poema lo sabe”, dice Celan, “el poema se demora” y nadie sabe cuanto va a durar la pausa del aliento: “el tomar el viento y el pensamiento”.¹⁵⁹⁰

Las “operaciones” locales construyen el espacio poético por medio de cambios vectoriales, en direcciones que carecen de determinación

¹⁵⁸⁷ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Mil mesetas*, op. cit., p. 487.

¹⁵⁸⁸ Vid. Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, op. cit., p. 69.

¹⁵⁸⁹ Valente, José Ángel, “Vav”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 219.

¹⁵⁹⁰ Celan, Paul, *Obras Completas*, op. cit., p. 506.

métrica, con flechas ‘inmóviles’ que ya han engendrado sus propios arcos¹⁵⁹¹.

Los arcos del blanco (o de la poesía) son *límites* vacíos, son el horizonte como intervalo del “tiempo”- confluencia del presente, del pasado y del futuro¹⁵⁹²- transformado en ritmo, descifra O. Paz.¹⁵⁹³

Los intervalos en la poesía figuran siempre *límites* paradójicos; la forma en que cualquier poema está en el ‘ritmo’¹⁵⁹⁴, forma anticipada en la que el *límite* se convierte en apertura¹⁵⁹⁵ de lo no dicho, como subraya Broch.¹⁵⁹⁶

La “lógica intervalar” de la poesía puede ser vista como una transposición de la gran importancia que ha tomado el intervalo en el campo semiótico de la música, donde aparece asociado a las “retrocesiones implícitas” del contrapunto que liga materiales sonoros independientes¹⁵⁹⁷.

¹⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 487

¹⁵⁹² Inherente a lo visto, en relación al concepto de *límite*, Matthias Bärmann analiza que “Aplicado a nuestra experiencia del tiempo, el *límite*, el horizonte, tendría una correspondencia exacta con el presente, que, inexistente en el fondo, sólo ‘acaece’ en la interrelación, en la confluencia de lo que fue –el pasado-, con el carácter abierto de lo venidero –el futuro”. Bärman, Matthias, “Cuando la transparencia se hace piedra. Sobre las esculturas de alabastro de Eduardo Chillida” en Chillida, Eduardo, *Chillida, 1948-1998. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 15 de diciembre de 1998-15 de marzo de 1999*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1998, p. 83.

¹⁵⁹³ Paz, Octavio, “Recapitulaciones” en *Obras Completas I*, Círculo de Lectores, Madrid, 1999, p. 365.

¹⁵⁹⁴ El Ritmo comprende para O. Paz una relación de alteridad y semejanza: “este sonido no es aquél, este sonido es como aquél”. *Ibid.*, p. 365.

¹⁵⁹⁵ El concepto de Ritmo lo precisa M. Bärmann de modo *expectrovertido* diciendo que “el ritmo es el movimiento palpitante que da forma a la representación trazando claramente los contornos mutuos de los elementos y fuerzas contrarios para englobarlos al mismo tiempo en constelaciones vivas y abiertas” (“Cuando la transparencia se hace piedra. Sobre las esculturas de alabastro de Eduardo Chillida” en Chillida, Eduardo, *Chillida, 1948-1998, op. cit.*, p. 93).

¹⁵⁹⁶ Broch, Hermann, *Poesía e Investigación, op. cit.*, p. 336.

¹⁵⁹⁷ Es una idea reflejada por E. Lisciani-Petrini: “Se podría decir que, desde el momento en el que el material musical se expande hasta romper todos los diques sintácticos, el contrapunto (como es el caso de Schönberg) adquiere protagonismo como único factor capaz de proporcionar cohesión

Esto conlleva un cambio determinante en el procedimiento de composición. El tejido musical ya no se genera desde la nota (la célula sonora -la tónica-), sino en “el intervalo”, o sea en “la relación entre los sonidos”. Y esta relación aparece como una ‘ley’ que conforma el material sonoro. Es “la *Ley invisible* que mantiene en perfecto equilibrio los sonidos entre sí –y hace ser al organismo musical, le da forma y consistencia”.¹⁵⁹⁸

Evidentemente lo que une un sonido con otro ya no es la consonancia tonal sino la ‘lógica intervalar’, es decir, “las relaciones de distensión o rarefacción tímbrica, dinámica, armónica que surgen del interior del material sonoro mismo”¹⁵⁹⁹.

El paréntesis es asimismo el *limite* en donde se dice lo ausente, “punto-cero”, blanco, “número innumerable”, dice O. Paz, el paréntesis significa así, “una concavidad hacia afuera, hacia adentro, siempre inacabado”.¹⁶⁰⁰

El arco armado y tenso une dos puntos del círculo a su centro.

El hemisferio del arquero en posición de tiro es la mitad visible

*de la esfera completa que la flecha aún inmóvil ya ha engendrado*¹⁶⁰¹.

formal, de ligar, mediante retrocesiones implícitas, unos materiales musicales que se mueven con total independencia melódica y armónica”. Lisciani-Petrini, Enrica, *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, Ediciones Akal, Madrid, 1999, p. 58.

¹⁵⁹⁸ *Ibíd.*, p. 58.

¹⁵⁹⁹ *Ibíd.*

¹⁶⁰⁰ Paz, Octavio, *Pasado en claro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 217.

¹⁶⁰¹ Valente, José Ángel, “El Blanco”, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 161.

Invisibilidad del movimiento, inclusión del propio poema en su inclusión; recursividad. En los poemas de *Treinta y siete fragmentos*, lo negado es recurrido. Puesto en un inmenso paréntesis. Su arco se abre al mundo, “forma el interior necesario para contener, reunidos, los formantes, los alientos de la palabra”, afirma Domínguez Rey.¹⁶⁰²

En los “arcos tensos” del paréntesis, el significante condensa el latido de la espacialidad, fragmenta un “mundo ignoto”¹⁶⁰³: es “significante en sí mismo”¹⁶⁰⁴.

3. ICONICIDAD Y AUTOSIGNIFICACIÓN.

Foucault resalta en el lenguaje su carácter replicativo y ve en ello una singularidad suya casi imperceptible: “acaso el único ser que existe en el mundo y que [es] absolutamente repetible”¹⁶⁰⁵.

Lo importante estriba aquí en que las repeticiones de la literatura traducen un dialogismo; proliferación de voces, aproximación, percusión, alteridad:

Dedos sobre el tambor, la piel tendida, el aire que se llena de un susurro de huellas dactilares, de comienzos de oír, de oídos

¹⁶⁰² Domínguez Rey, Antonio en Valente José Ángel, *Treinta y siete fragmentos*, Prólogo de Antonio Domínguez Rey, Ambit Serveis Editorials, S.A., Barcelona, 1989, p. 15.

¹⁶⁰³ En *Treinta y siete fragmentos*, analiza Domínguez Rey el concepto de fragmento en relación con la poética de Valente. “Hay también en él”, nos dice el crítico, “poemas que amojonan el suyo entre paréntesis. Este nuevo significante acota el texto como latido de su ser más espaciado del que sólo nos llegan algunos indicios. La escritura es a partir de aquí una grieta por donde asoman señales de lo oculto inmenso. En cuanto *límite* periférico de ese mundo ignoto, lo fragmenta”. *Ibíd.*, p. 14.

¹⁶⁰⁴ Acerca del fragmento y el continuo, sostiene Domínguez Rey, “Ya todo es resonancia fragmentada. Nosotros mismos somos parte de ella, alzados sobre un océano mudo. Y los versos, olas sorprendidas en el aire como un continuo del agua”. *Ibíd.*, p. 15.

¹⁶⁰⁵ Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*, op. cit., p. 86.

*o silencios súbitos, plenitud del sonido, el silencio es la pura plenitud del sonido. Acelerada percusión. Los dedos. La llamada del dios. Los dedos solos sobre el puro temblor.*¹⁶⁰⁶

Huellas, apertura dialógica. En la fuga y expansión del significante la 'identidad' es inestable, un *lugar incierto*, puesto que tiene que ser otro para ser ese signo: "La identificación del signo sólo puede demostrarse exhibiendo otro signo, sólo puede apreciarse cuando se refleja en el espejo de otro signo, y está hecha con todas las deformaciones que este juego de espejos comporta"¹⁶⁰⁷. Es la base del interpretante de Peirce y consecuencia de la terceridad semiótica.

En este espacio hipotético el signo se reflejará en la distancia de otro signo, en la absoluta alteridad que se mueve en el vector del otro, en el espacio incesante del interpretante. Al ser éste un signo, se abre a una cadena de remites infinitos a otros interpretantes y entonces no existe uno definitivo; la identidad del sujeto consiste en un continuo desplazamiento, de forma que "cada vez que el signo es interpretado se convierte en otro: es de hecho otro signo que actúa como interpretante".¹⁶⁰⁸

La estructura del signo como tal resulta del hecho que implica "ser al mismo tiempo idéntico y diferente de sí mismo". Se trata de una "identidad", indirecta, mediata, de tipo icónico, y precisamente, por esta

¹⁶⁰⁶ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 262.

¹⁶⁰⁷ Ponzio, Augusto, *La Revolución Bajtiniana, op. cit.*, p. 161.

¹⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 159.

iconicidad permite, según Peirce, “injerencias de tipo innovativo y creativo”¹⁶⁰⁹. Observemos un poema:

Entrar,

hacerse hueco

en la concavidad,

ahuecarse en lo cóncavo.

No puedo

ir más allá, dijiste, y la frontera

retrocedió y el límite

quebróse aún donde las aguas

fluían más secretas

*bajo el arco radiante de tu noche.*¹⁶¹⁰

Iconicidad, autosignificación. La forma como se forman los sintagmas es icónica a la retracción, a la concavidad. El icono “vale por sí mismo” es autónomo respecto al convencionalismo de los signos.

Augusto Ponzio aporta una clave interpretativa:

Como icónico el signo se da en una relación especial, que Peirce caracteriza por la categoría de lo “primario”, queriendo con ello indicar que es autosuficiente, que se vale por sí mismo.¹⁶¹¹

¹⁶⁰⁹ *Ibíd.*, p. 160.

¹⁶¹⁰ Valente, José Ángel, “XXV”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 173.

¹⁶¹¹ Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana, op. cit.*, p. 234.

El icono genera la invención, está en el origen de la obra de arte y en “el origen del descubrimiento científico”¹⁶¹². Funciona como un doble, sombra de lo “real”.

En este sentido, O. Paz habla de la poesía como de “signos en rotación” generados por la idea de correspondencia universal; la poesía como el universo están regidos por un ritmo y, en sus repeticiones y conjunciones hasta las excepciones encuentran su doble¹⁶¹³. Observemos un poema:

*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.*¹⁶¹⁴

La sombra, la imagen o el doble. La imagen se desdobra en el espejo como si engendrarse de sí el espacio de otro aparecer. En los ecos de las series opera la “lógica de la oposición” y el lenguaje parece, como

¹⁶¹² A. Ponzio analiza cómo Peirce atribuye al icono “un papel importante en el tipo de inferencia de la que se sirve el pensamiento inventivo, innovador, es decir, la abducción. Por lo tanto, en el origen del descubrimiento científico, como en el origen de la obra artística, prevalece el mismo tipo de signo, es decir, icónico [...] lo que Lévinas llama “imagen”, capaz de autonomía respecto al convencionalismo de los signos”. *Ibid.*

¹⁶¹³ La idea de correspondencia universal, apunta O. Paz, es “probablemente tan antigua como la sociedad humana. Es explicable: la analogía vuelve habitable al mundo [...] el mundo ya no es un teatro regido por el azar [...] lo gobiernan el ritmo y sus repeticiones y conjunciones. Es un teatro de acordes [...] en el que todas las excepciones, inclusive la de ser hombre, encuentran su doble y su correspondencia”. Paz, Octavio, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 102.

¹⁶¹⁴ Valente, José Ángel, “Canción para franquear la sombra”, *El fulgor: antología poética, op. cit.*, p. 195.

diría Kristeva, “fascinado por el ‘doble’ (por su propia actividad de *huella* gráfica que dobla un ‘afuera’).”¹⁶¹⁵

Los “conjuntos vacíos o sumas disyuntivas” son función de las oposiciones no-excluyentes; éstas, los dobles, las repeticiones o lo paradójico traducen un dialogismo.¹⁶¹⁶

Se podría decir que el doble espacializa la distancia que las obras toman en el interior de sí mismas.

4. RECURSIVIDAD DEL “PRECURSOR OSCURO”.

La profunda replicación y recursividad del lenguaje poético implica, paradójicamente, una Idea de la poesía siempre excesiva: “es la potencia del lenguaje”; la acción de un ‘precursor oscuro’ resuena en todos los niveles que coexisten, afirma Deleuze, “cada serie se repite, pues, en las otras, al mismo tiempo que el precursor se desplaza de un nivel a otro, y se disfraza en todas las series”; pero este precursor, palabra poética por excelencia, “trasciende todos los grados en la medida en que pretende decirse de sí misma y de su sentido”¹⁶¹⁷. Lo advertimos en los poemas:

¹⁶¹⁵ El lenguaje también está fascinado “por la lógica de la oposición que reemplaza la de la identidad en las definiciones de los términos”. Kristeva Julia, “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en Navarro, Desiderio (ed.), *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas, La Habana, 1997, p. 18.

¹⁶¹⁶ Kristeva amplia este concepto como sigue: “Las repeticiones, las palabras dichas ‘sin coherencia’ (y que son lógicas en un espacio infinito), las oposiciones no-excluyentes que funcionan como conjuntos vacíos o sumas disyuntivas [...] traducen un dialogismo”. *Ibíd.*, p. 14

¹⁶¹⁷ Nos basamos para este concepto en Deleuze quien observa al respecto: “[este precursor] tampoco pertenece por sí mismo a ningún nivel o grado. En el caso de las series verbales, llamamos ‘palabra de un grado superior’ a la que toma por designado al sentido de la precedente.

*El tema se disuelve en la cadena
interminable de las formas.
El movimiento iguala a la quietud
y la piedra solar
A lo perpetuamente alzado y destruido.¹⁶¹⁸*

Advertimos la potencia del lenguaje que organiza todo su sistema como una repetición envuelta cuando se da a la resonancia un cuerpo.¹⁶¹⁹

La *Idea* en la repetición más secreta, percibe Deleuze, “participa de todas las ambigüedades de la memoria y del fundamento”¹⁶²⁰. El problema está en cómo evitar que esa profunda recursividad (de esquemas, equivalencias, sintagmas, categorías, etc.) no resulte recubierta por las repeticiones desnudas que inspira.¹⁶²¹

Pero el precursor lingüístico, la palabra esotérica o poética por excelencia (objeto=x), trasciende todos los grados”. Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición*, op. cit., pp. 458-459.

¹⁶¹⁸ Valente, José Ángel, “Arietta, opus III”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 191.

¹⁶¹⁹ El lenguaje organiza todo su sistema como una repetición encubierta. Ahora es evidente que, aclara Deleuze, “los poemas efectivos no tienen por qué ser adecuados a la Idea de poesía. Para que el poema efectivo obtenga nacimiento, basta con que ‘identifiquemos’ al precursor oscuro, y le confirmamos una identidad al menos nominal; en una palabra, que demos a la resonancia un cuerpo; entonces, como en un canto, las series diferenciadas se organizan en pareados o versículos, mientras que el precursor se encarna en antífonas y ritornellos. Los pareados giran en torno al ritornello”. Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición*, op. cit., p. 459.

¹⁶²⁰ Aunque el genio de la poesía se identifica con las repeticiones brutas, matiza Deleuze, “pertenece ante todo a la Idea y a la manera como ésta produce las repeticiones brutas a partir de una repetición más secreta....No obstante, la distinción de las dos repeticiones resulta aún insuficiente. Y es que la segunda repetición [...] Comprende a la diferencia, pero la comprende tan sólo *entre* los niveles o los grados”. *Ibid.*, p. 459.

¹⁶²¹ Dilucida Deleuze que “la metafísica coloca a la *fisis*, a la física en círculo” y se pregunta, “¿Pero cómo evitar que esa profunda repetición no resulte recubierta por las repeticiones desnudas que inspira, y se deje capturar ella misma por la ilusión de un primado de la repetición bruta? Al mismo tiempo que el fundamento cae en la interpretación que funda, los círculos se ponen a girar al paso de lo Mismo”. *Ibid.*, p. 460.

Más allá de la repetición desnuda, de aquélla a la que se sustrae la diferencia y de la que la comprende, una repetición que 'marca' la diferencia; más allá de los ciclos, de la memoria, el instinto de muerte; más allá de la resonancia, de la repetición fundada y de la fundadora, una repetición de “*desfondamiento*”, de la que dependen, a la vez, “lo que encadena y lo que libera, lo que muere y lo que vive en la repetición”¹⁶²². Estamos ante una *expectroversión* de los *límites*, de cierta manera la última repetición recoge todo, lo destruye o lo selecciona; desde distintos puntos de vista¹⁶²³.

En general, el arte “ante todo, repite” y esta potencia interior traduce la aspiración *expectrovertida* más alta de éste: envolver todas las repeticiones simultáneamente; en este sentido Deleuze apunta:

Tal vez sea el objeto más alto del arte hacer funcionar a la vez todas las repeticiones, con su diferencia de naturaleza y de ritmo, su desplazamiento y su disfraz respectivos, su divergencia y su descentramiento, solapándolas unas con otras, y, de una en una, envolverlas en ilusiones cuyo ‘efecto’ varía en cada caso.¹⁶²⁴

Las repeticiones imbricadas de cada arte en la “Diferencia” implican su propio poder crítico y revolucionario para conducirnos desde las recónditas repeticiones de la memoria hasta una “libertad para el fin de un mundo”,¹⁶²⁵ donde todas las contradicciones coexisten como en la música

¹⁶²² *Ibíd.*, p. 460.

¹⁶²³ *Ibíd.*, p. 460.

¹⁶²⁴ Añade Deleuze: “El arte no imita, sino que, ante todo, repite, y repite todas las repeticiones, debido a una potencia interior (la imitación es una copia, pero el arte es simulacro, invierte las copias convirtiéndolas en simulacros)”. *Ibíd.*, p. 460.

¹⁶²⁵ Para que al fin la Diferencia se exprese, escribe Deleuze, “con una fuerza a su vez repetitiva por la cólera, capaz de introducir la extraña selección, aunque no sea más que una contradicción por

moderna. Observemos en un poema cómo se distribuyen las repeticiones, *expectrovertidamente*, introduciendo la diferencia:

....

Hay días
en la estación que baja
con las nieblas primeras
hacia la fronda aún verde
del jardín tan íntimo,
velados días como tenues telas,
días tejidos en el hueco oscuro,
suspendidos del borde
de los días iguales,
*como ayer, como siempre*¹⁶²⁶.

La repetición tiene un poder “temible de selección” cuando *expectrovertidamente* reúne todas las repeticiones e introduce entre ellas la diferencia. Todo depende, establece Deleuze, “de la distribución de las repeticiones bajo la forma, el orden, el conjunto y la serie del tiempo”¹⁶²⁷.

aquí o por allá [...] Cada arte [...] puede alcanzar el más alto punto, para conducirnos de las lerdas repeticiones de cada día a las repeticiones profundas de la memoria”. *Ibid.*, p. 461.

¹⁶²⁶ Valente, José Ángel, “(Otoño, 1994)”, *Fragmentos de un libro futuro*, *op. cit.*, p. 41.

¹⁶²⁷ Esta distribución del tiempo es muy compleja, para Deleuze este aspecto supone que “Según un primer nivel, la repetición del Antes se define de manera negativa y por defecto: *se* repite porque no se sabe, porque no *se* recuerda, etc., porque no se es capaz de la acción (tanto si esa acción ha sido ya realizada empíricamente como si está por realizar)”. Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición*, *op. cit.*, p. 464.

Este proceso se observa muy bien en el conjunto de otoños que despliega la poesía de Valente en una modulación de lo único.

El se significa el *límite* de la primera potencia de la repetición. Ésta sigue siendo exterior a algo repetido, como en el eterno retorno, donde nada vuelve de cuanto éste niega “ni la carencia ni lo igual, sólo lo excesivo retorna”¹⁶²⁸. Lo dicen los poemas:

*Moluscos lentos,
sembrada estás de mar, adentro
de ti hay mar: moluscos del beber
en ti el mar
para que nunca en ti
tuvieran fin las aguas.*¹⁶²⁹

Un lenguaje que se repite incesantemente y está por encima de todas las palabras concebibles, imaginables, un lenguaje que “las alumbraba”¹⁶³⁰, “las recubre”, infinito, riguroso, soberano, “un lenguaje que las relata”, que al desdoblarse revela la multiplicidad infinita de su propia infinitud porque, afirma Foucault, “incluso el infinito del lenguaje se multiplica hasta el infinito, repitiéndose sin término en las figuras

¹⁶²⁸ Deleuze delimita este proceso: “Lo Negativo no retorna. Lo Idéntico no retorna. Lo Mismo y lo Semejante, lo Análogo y lo Opuesto tampoco retornan. Sólo la afirmación retorna, es decir, lo Diferente, lo Disímil”. *Ibid.*, p. 468.

¹⁶²⁹ Valente, José Ángel, “XII”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 160.

¹⁶³⁰ Vid. Foucault, Michel, *De Lenguaje y Literatura*, Paidós, Barcelona, 1996., p. 154.

desdobladas de lo Mismo”¹⁶³¹. Este modo de infinitud potencial corresponde al movimiento paradójico y laberíntico que hemos llamado *expectroversión* de los *límites* del lenguaje.

En la línea continua de los lenguajes fragmentarios, cualquier figura señala una distancia respecto al “Habla primera”; en esta curva el lenguaje no repite ningún habla, ninguna Promesa, sino que se retrasa indefinidamente “abriendo sin cesar un espacio en donde es siempre el análogo a sí mismo”.¹⁶³²

En el espesor de su discurso se desliza, *expectrovertidamente*, un espejo que abre el espacio indefinido de su propia imagen, con un movimiento de ironía donde las palabras se doblan y desdoblán, interiores unas a otras, se enmarcan, se cruzan incesantemente, *infinivertidamente*, forman una trama verbal única y algo así, dice Foucault, como “un lenguaje bifurcado, vuelto contra sí mismo en el interior de sí mismo, destruyéndose en su propio cuerpo, venenoso en su propio espesor”¹⁶³³. Se trata de la isotopía de la *devoración* presente en la poesía de Valente:

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

¹⁶³¹ *Ibíd.*, p. 154.

¹⁶³² *Ibíd.*

¹⁶³³ *Ibíd.*, p. 152.

en la incendiada boca de la noche. ¹⁶³⁴

El lenguaje siempre retrotrae hasta el infinito el *límite* que lleva consigo, que lo arroja a “la necesidad de estar siempre en exceso o en falta”¹⁶³⁵; sigue el infinito de la espiral, según, deduce Foucault, la “ley simple, pero absolutamente necesaria, del crecimiento”, donde se desdobra y desencadena “el sistema vertical de los espejos, de las imágenes de sí mismo, de las analogías”.¹⁶³⁶

El espesor del espejismo en la densidad de la ausencia; la *recursividad* de los espejos encajados, su infinitud, impugnan el vacío en el interior de la obra desde donde ésta, paradójicamente, se eleva.¹⁶³⁷



¹⁶³⁴ Valente, José Ángel, “XXXVI”, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 283.

¹⁶³⁵ Foucault, Michel, *De Lenguaje, op. cit.*, p. 153.

¹⁶³⁶ *Ibid.*, p. 154.

¹⁶³⁷ Foucault formula una inquietante pregunta: “¿Qué impugna el lenguaje para reproducirlo en el espacio virtual (en la transgresión real) del espejo, y para abrir en éste un nuevo espejo y otro aún y siempre hasta el infinito? Infinito actual del espejismo que constituye, en su vanidad, el espesor de la obra –aquella ausencia en el interior de la obra desde donde ésta, paradójicamente, se alza”. *Ibid.*, p. 153.

TOMO II.


ÍNDICE.

TOMO I.

INTRODUCCIÓN..... 15

CAPÍTULO PRIMERO.

LOS PRIMEROS MODELOS MATEMÁTICOS DE LÍMITE Y LA APROXIMACIÓN A LO INALCANZABLE..... 121

 PRELUDIO. EL VIRAR Y VIBRAR DE LAS PALABRAS EN LA TENSIÓN DE LA INFINITUD: LA INFINIVERSIÓN Y EXPECTROVERSIÓN DEL LÍMITE..... 123

I. ANTECEDENTES DEL MÉTODO DE LOS LÍMITES Y DEL INFINITO ACTUAL..... 131

II. EL DESARROLLO DEL ANÁLISIS MATEMÁTICO Y LAS IDEAS DE LÍMITE E INTEGRACIÓN..... 137


1. LOS INICIOS DEL CÁLCULO..... 142

2. LA TEORÍA DE *LÍMITES*..... 149

3. LA EVOLUCIÓN DEL CÁLCULO..... 150


4. LOS CÁLCULOS DIFERENCIAL, INTEGRAL E INFINITESIMAL..... 157

4.1. LO INALCANZABLE..... 157

4.2. EL PASO AL <i>LÍMITE</i> Y EL TRASPASO DE LO CUANTITATIVO A LO CUALITATIVO.....	162
III. EL <i>LÍMITE</i> DEL LOGOS.	166
1. LA DIFERENCIACIÓN Y LA INTEGRACIÓN. EL LOGOS Y EL RITUAL SACRIFICIAL	166
2. EL “ÁLGEBRA” UNIVERSAL DEL <i>FUEGO</i> . LA POTENCIALIDAD DE LOS <i>LÍMITES</i> Y LA FORMACIÓN DEL CONCEPTO DE <i>CONVERGENCIA</i>	171
3. EL CÁLCULO, LA INTEGRACIÓN, EL LOGOS Y LOS ARQUETIPOS DEL ÁRBOL Y LA CRUZ.....	182
4. LA INTEGRACIÓN Y EL <i>LÍMITE</i> DEL LOGOS. VALENTE Y LOS MELANESIOS.....	192
5. EL CÁLCULO Y LA FORMA POÉTICA.	200
IV. EL LEGADO UNIVERSAL DE LEIBNIZ. LA CREACIÓN DE SIGNOS GENERALES Y LAS TRANSICIONES DE SUS COMBINATORIAS.	222
1. LA PALABRA COMO “PERPETUO ESPEJO VIVIENTE DEL UNIVERSO”.	222
2. LA ESTRUCTURA <i>LÍMITE</i> DE <i>INFINIVERSIÓN</i> Y LA RESTAURACIÓN DE LA EXPERIENCIA DE LOS ORÍGENES.	231
3. LA EMERGENCIA DE LA FORMA.	240
3.1. LA TOPOLOGÍA, LA TEORÍA DE LAS CÓNICAS Y LA <i>EXPECTROVERSIÓN</i> DE LOS <i>LÍMITES</i>	240
3.2. LA POTENCIALIDAD FORMAL Y TRANSFORMATIVA DE LOS <i>INTERSTICIOS</i> . LA <i>EXPECTROVERSIÓN</i> DE LOS <i>LÍMITES</i> Y EL <i>PERSPECTIVISMO</i> DE LEIBNIZ.	245
 “ALGEBRAIZACIÓN” IMAGINARIA DE LOS <i>LÍMITES</i> POÉTICOS.....	260
1. EL “ÁLGEBRA” UNIVERSAL DEL SILENCIO.....	261
2. LAS “ÁLGEBRAS” UNIVERSALES DE LA <i>LENTITUD</i> Y EL <i>DERRUMBAMIENTO</i> EN LA PALABRA INFINIVERTIDA.	268

CAPÍTULO SEGUNDO.

*HACIA UNA SEMIÓTICA GENERAL DE LOS LÍMITES.
INDETERMINACIÓN Y RELACIONALIDAD EN LA
LÓGICA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA. 275*

 PRELUDIO. LA TOPOLOGÍA Y LA LÓGICA DE LOS LÍMITES
EN PEIRCE. EL GLISSANDO DE LA EXPECTROVERSIÓN..... 277

I. LA CONSTRUCCIÓN DE LA LÓGICA..... 302

1. EL ÁLGEBRA DE LA LÓGICA..... 302


2. LA LÓGICA SIMBÓLICA Y LA OPERATIVIDAD DE LOS *LÍMITES*.. 315

3. LOS SISTEMAS FORMALES Y LOS VALORES SINTÁCTICOS. 325

3.1. PARTES Y FORMAS DE LA LÓGICA MODERNA. 325

3.2. ÓRDENES DE LOS SISTEMAS LÓGICOS Y PROPIEDADES
METATEÓRICAS. 333

II. LA NOCIÓN DE CÁLCULO LÓGICO EN LA LITERATURA
EXPERIMENTAL. 345

 PRISMA DE UN RITORNELO. PRE-SINTAXIS Y SINTAXIS DE
LA MÚSICA DE LOS LÍMITES..... 355


III. LA HISTORIA DE LA LÓGICA Y ALGUNOS MODOS IMPREVISTOS
DE ENTENDER LOS LÍMITES. 371

1. INICIOS DE UN LENGUAJE. RELACIONALIDAD Y PROCESUALIDAD
DE LOS LÍMITES. 372

2. LAS PARADOJAS Y LOS *LÍMITES*. 377


IV. LÍMITES DE TRANSICIÓN RECURSIVA. 383

V. LA TEORÍA MATEMÁTICA DE CATEGORÍAS Y EL ARQUETIPO
COMO LÍMITE UNIVERSAL. 390

 EL GRUPO *N* [*NADA, NUNCA, NADIE*] COMO ARQUETIPO DE LA
POÉTICA DE LA MODERNIDAD. 397

CAPÍTULO TERCERO.

LÍMITES, TRANSICIONES, REDES Y PÉNDULOS. 411

 PRELUDIO. EL CONTINUO PEIRCEANO. EL DESLINDE DE LA TRANSPARENCIA..... 413


I. ENTRE LOS INTERSTICIOS. MODOS FRONTERIZOS DE ENTENDER LOS LÍMITES EN LA SEMIÓTICA DE PEIRCE. 436

1. LAS *TRANS-FORMACIONES*, LAS INVARIANZAS Y LOS INTERPRETANTES. 436

2. LA *OSCILACIÓN* DEL PENSAMIENTO *ENTRE LA GENERALIDAD Y LA VAGUEDAD*. LOS CUANTIFICADORES. 449

3. EL REMA. EL *LÍMITE* DE LA *AUSENCIA*. “EL VUELO DETRÁS DEL AIRE”. 457

4. EL SESGO DE LA SINTÁXIS. 472


 RICERCARE. LA *TRANS-FORMACIÓN* DE LAS PALABRAS. 479

1. MATERIAL MAGNÉTICO Y EROSIÓN DE LAS PALABRAS. EL *LÍMITE* DE LA ELEMENTALIDAD. 480

1.2. NAUFRAGIO SOLAR EN EL BORDE DE LOS GERUNDIOS. 490


II. LO AUSENTE DEL SIGNO Y LA HUELLA INMEMORIAL. PEIRCE Y LÉVINAS. LOS LÍMITES DEL ESPACIAMIENTO..... 494

1. LA *HUELLA* Y LA CURVATURA DEL PENSAMIENTO. 501

 EL “OBJETO DINÁMICO” ILIMITADO Y EL TRASVASE DE LOS SUSURROS..... 505


III. LA INDETERMINACIÓN DE LOS SIGNOS EN LAS MATEMÁTICAS Y LA TRANSPOSICIÓN DEL OBJETO EN LA POESÍA..... 512

IV. EL “OBJETO DINÁMICO”, LA FRAGMENTARIEDAD, EL SENTIDO, LA MEMORIA Y LA OBJETIVIDAD. 522

V. ABDUCCIÓN, CREATIVIDAD E INFINIVERSIÓN.....	547
VI. LA LÓGICA DIAGRAMÁTICA. LOS GRÁFICOS EXISTENCIALES Y LAS TRANSACCIONES EN LAS FRONTERAS.....	558
VII. LA LÓGICA DE RELACIONES.....	579
 EL ARCHISEMEMA <i>D</i> Y EL CAMPO CONCEPTUAL DEL <i>TRANS-MUNDO</i>	585

CAPÍTULO CUARTO.

<i>LA GÉNESIS DE LOS UMBRALES</i>	595
---	-----

 PRELUDIO. RECURSIVIDAD DE LAS CATEGORÍAS PEIRCEANAS.....	597
--	-----

I. LA PRIMERIDAD Y LO ILIMITADO. LAS CUALIDADES DEL SENTIR.....	603
---	-----

 EL SON SIN FIN DE LA PIEL DEL “PEZ”.....	608
--	-----

1. LA DEVASTACIÓN DE LA REALIDAD. LA INFINITUD DEL DESEO..	614
--	-----

2. <i>INFINIVERSIÓN</i> E INDETERMINACIÓN DE LOS <i>LÍMITES</i>	639
--	-----

2.1. INDETERMINACIÓN Y APERTURA DE LOS <i>LÍMITES</i> . MISTICISMO Y TAOÍSMO.	647
--	-----

 GÉNESIS DE LA PALABRA “TRANS - IDA”.....	657
--	-----

1. LA CORPORALIDAD DE LAS PALABRAS. SOMA SONORO DE SOMBRAS.	664
--	-----

1.2. “CONTORNOS” PROFUNDOS DE LA PALABRA POÉTICA.	667
--	-----

II. LA SEGUNDIDAD. EL SOBRE-VIVIR Y LA ERRANCIA. VERSIÓN POÉTICA DEL TEOREMA DE INCOMPLETITUD.....	677
--	-----

1. LA VOCAL INTERRUMPIDA DEL ANIMAL. <i>SUBFONDOS</i> DE LA PALABRA: LA RESPIRACIÓN, LA ALTERIDAD Y LA VOZ DE LA MUERTE.....	687
--	-----

2. EXISTENCIA Y ASCÉTICA EN LA ESTÉTICA <i>LÍMITE</i> DEL <i>SABI-WABI</i>	693
--	-----

 LA TEORÍA DE LOS LÍMITES DE HÖLDERLIN Y EL TEOREMA DE BANACH-TARSKI.....	699
--	-----

III. LAS FRONTERAS SALVAJES ENTRE LA PRIMERIDAD Y LA SEGUNDIDAD.....	709
--	-----

1. EL “HAY”. LA DENSIDAD DEL RETORNO FANTASMAGÓRICO Y LA TRAGEDIA.....	709
--	-----

IV. LA TERCERIDAD. LA EXPERIENCIA LÍMITE: FUSIÓN DE PALABRA, ACTO Y PENSAMIENTO.....	717
--	-----

1. EL PENSAMIENTO Y LA VIDA EN LA VIBRACIÓN DE LOS <i>LÍMITES</i> DE LA PALABRA POÉTICA.....	733
--	-----

2. LA FRONTERA ENTRE LA SABIDURÍA Y EL DELIRIO. LA <i>INDECIDIBILIDAD</i>	739
---	-----

CAPÍTULO QUINTO.

<i>LAS SOMBRAS DEL LÍMITE. RECURSIVIDAD DE LA PRIMERIDAD EN LA TERCERIDAD. LAS ACCIONES DE LA AUSENCIA</i>	751
--	-----

 PRELUDIO. LA PASIÓN DEL PENSAMIENTO.....	753
--	-----

I. EL LENGUAJE Y LO SENSIBLE.....	758
-----------------------------------	-----

1. ROSTRO EN EL ESTUPOR.....	769
------------------------------	-----

II. LA TENSIÓN CIFRADA DEL LENGUAJE.....	778
--	-----

1. RELACIÓN REFLEJA Y SIGNIFICANTE CIFRADO.....	786
---	-----

2. LA <i>EXPECTROVERSIÓN</i> , EL “ASPECTO” Y LA DISTANCIA.....	797
---	-----

3. LA SOBRECARGA DEL SIGNIFICANTE.....	799
--	-----

3.1.	EL SIGNIFICANTE. LA <i>INFINIVERSIÓN</i> Y <i>EXPECTROVERSIÓN</i> DE LOS LÍMITES.....	802
III.	LOS PARAJES DE LOS NÚMEROS.....	814
1.	EL BORRARSE Y LOS NÚMEROS IRRACIONALES.....	814
2.	LA VIBRACIÓN DEL <i>LÍMITE</i> . EL CARÁCTER EXÓTICO DEL NÚMERO Y LA <i>EXPECTROVERSIÓN</i> DEL SIGNIFICANTE.	821
3.	LAS LETRAS Y LOS NÚMEROS COMO CUALISIGNOS.	827
IV.	LA TRANSDUCCIÓN DEL NOMBRE Y EL LÍMITE DE LA FISIS.....	830
1.	EL NOMBRARSE DEL NOMBRE.....	830
2.	ORIGEN, TRANSDUCCIÓN Y UNIVERSALIDAD.	836
3.	CORRESPONDENCIAS CÓSMICAS Y VERBALES	850
V.	LA MODULACIÓN DE LA MATERIA.....	854
1.	LOS CRUCES Y LO INTERVÁLICO.....	861
2.	EL <i>LÍMITE</i> DE LA SUSPENSIÓN POÉTICA. LA LÓGICA INTERVÁLICA Y LA RECURSIVIDAD.....	865
3.	ICONICIDAD Y AUTOSIGNIFICACIÓN.....	872
4.	RECURSIVIDAD DEL “PRECURSOR OSCURO”.	876

TOMO II.

ÍNDICE.....	883
-------------	-----



<i>MOVIMIENTO RETROGRADO. EL PRIMER DIBUJO POÉTICO DE LAS CIENCIAS.....</i>	<i>897</i>
---	------------

I.	EL LÍMITE DE LA FISIS. “NACIMIENTO” DE LAS FIGURAS DE LAS PRIMERAS CIENCIAS A PARTIR DE UN MODELO HIDRÁULICO E INFINIVERTIDO DE POEMA.....	899
1.	“NACIMIENTO” DE LAS MATEMÁTICAS DE ARQUÍMEDES.	905

2. <i>INFINIVERSIÓN POÉTICA Y “NACIMIENTO” DE LA FÍSICA DE LUCRECIO</i>	916
---	-----

CAPÍTULO SEXTO.

<i>LA TENSION DE LA INFINITUD Y EL DESBORDAMIENTO DE LA FISIS</i>	929
---	-----

 PRELUDIO. INFINITUD DEL TRIPLE ACORDE POÉTICO POTENCIACIÓN / FORMACIÓN / TRANSFORMACIÓN.	931
---	-----

I. LA POTENCIALIDAD Y “LA INFINITA PROGRESIÓN DE LA SOMBRA”.....	940
--	-----

1. <i>DYNAMIS</i>	946
2. POTENCIALIDAD Y CONCAVIDAD.....	952
2.1. LOS RECIPIENTES DE LAS LETRAS Y LA LUZ.....	954
2.2. EL VASO: <i>LÍMITE</i> FLUIDO, FORMANTE Y TRAS-LÚCIDO.....	957
2.3. LA MANDORLA, LA FIGURA GEOMÉTRICA. LA FORMA ES EL VACÍO.....	962

 VALENTE Y LOS HOPI. EL BORDE DEL VUELO.....	967
---	-----

1. LA <i>TRANSFORMACIÓN</i> Y LA CONDENSACIÓN. PIEDRAS Y CRISTALES.....	976
---	-----

II. EL CERO, LÍMITE DE LA NADA.....	983
-------------------------------------	-----

1. EL VALOR DE POSICIÓN.....	987
2. EL <i>SHUNYA</i> : EL CERO Y EL VACÍO.....	993
3. VACUIDAD Y PENSAMIENTO.....	1003
4. EL VACÍO: ESPACIO DE CREACIÓN.....	1007
5. EL VACÍO Y LA HUELLA INVISIBLE DE LA POSIBILIDAD.....	1013

III. LA INTERIORIDAD Y LA PURA GERMINACIÓN.....	1016
---	------


2. VALENTE Y LOS QUICHES.....	1020
-------------------------------	------

IV. EL TRABAJO DE TRANSMUTACIÓN EN QUE TODAS LAS COSAS SE TRANSFORMAN HACIÉNDOSE INTERIORES.	1024
1. LA POÉTICA DE LA INTIMIDAD Y LA ESTÉTICA DE LA DISOLUCIÓN.	1031
2. LA DISOLUCIÓN, LA IRONÍA Y LA <i>EXPECTROVERSIÓN</i> DE LOS <i>LÍMITES</i>	1034
V. EL POEMA INFINIVERTIDO. MODELO DE FORMACIÓN, TRANSFORMACIÓN, TRANSPOSICIÓN, DISOLUCIÓN Y POTENCIACIÓN DE TODAS LAS COSAS.	1039
🎵 EL INFINITO, EL <i>ÁPEIRON</i> Y LO <i>ILIMITADO</i>	1049
VI. EL INFINITO MATEMÁTICO.	1066
1. LA IDEA DE <i>LÍMITE</i> Y EL INFINITO ACTUAL EN LAS MATEMÁTICAS MODERNAS.	1067
2. EL INFINITO <i>POTENCIAL</i>	1075
VII. EL ESPÍRITU Y EL INFINITO POTENCIAL.	1080
1. EL INFINITO Y LA SUSTITUCIÓN.	1082
2. EL INFINITO Y EL DESEO.	1096
2.1. EL NO-LUGAR DEL LENGUAJE COMO LUGAR DEL AMOR Y DE LA <i>NADA</i>	1102
VIII. EL POEMA INFINIVERTIDO EN EL ESPACIO INFINITO DEL RITMO Y SU INVERSIÓN EN EL CERO DE NADIE.	1110
IX. RITMO E INFINITUD DE LAS EXPERIENCIAS LÍMITE. LA DANZA DE LA OSCURIDAD.	1114
1. LA PALABRA DESÉRTICA.	1114
2. PASIVIDAD Y ANIQUILACIÓN.	1124
3. PASIVIDAD E IMAGEN. LA IMAGEN.	1137
UNA FUNCIÓN DE RITMO.	1137
4. DIALOGIZACIÓN INTERNA.	1146
5. LA ESCUCHA INFINITA.	1157
5.1. LA ESPERA Y LA ESCUCHA. LA PROFUNDIDAD ORIGINARIA.	1157

5.2.	VALENTE Y LOS AGNI. LA MELODÍA Y LA SOMBRA.....	1168
5.3.	VALENTE Y LAS UPANISHADS. MATERIA Y RITMO. EL SONIDO DE LOS INTERVALOS.	1173
5.4.	LA ESCUCHA Y EL ESPACIO. EL LÍMITE TRASCENDENTAL DEL AKASA (EL CERO, EL ESPACIO, EL INFINITO).	1176

CAPÍTULO SÉPTIMO.


<i>EL HAZ^{AD}. LOS LÍMITES DE LA FORMA Y LA PULSACIÓN MATEMÁTICA.</i>	<i>1185</i>
---	-------------

 PRELUDIO. EL “GRUPO” N Y LA EMERGENCIA DE LA FORMA.	1187
---	------

I. EL DESCENSO Y EL ASCENSO DE LA ABSTRACCIÓN. EL RITMO DEL LÍMITE.....	1199
--	------

1. RITMOS, GEOMETRÍAS Y ESTRUCTURAS DE ELEVACIÓN E INMERSIÓN DE LOS LÍMITES.	1209
--	------


II. DESCENSO DE LA ABSTRACCIÓN. EL LÍMITE DE LA CREACIÓN.	1219
---	------

 ENTRE LOS PÁJAROS LA NOCHE. LA ESTRUCTURA VERBAL INFINIVERTIDA. LA MIRADA INVERTIDA EN EL AFUERA.	1219
---	------




1. EL PRINCIPIO ABSTRACTO COMO INSTRUMENTO DE LA CREACIÓN MATEMÁTICA.....	1223
--	------

1.1. EL TACTO DEL PENSAMIENTO.	1230
-------------------------------------	------

2. LA ABSTRACCIÓN, EL ASCETISMO Y EL LÍMITE DE LA TRASCENDENCIA.....	1234
---	------


 LA TEORÍA DE GRUPOS DE E. GALOIS Y LA TRIPLE INVERSIÓN DEL “GRUPO” N.	1240
---	------




III. ENTRE EL FULGOR LO NUNCA VISIBLE. LA ESTRUCTURA EXPECTROVERTIDA DE LOS LÍMITES.....	1245
---	------

	VALENTE Y ROTHKO. LOS BORDES ARDIENTES.....	1245
2.	LO UNO Y LO MÚLTIPLE. <i>EXPECTROVERSIÓN</i> Y MIXTURAS EN LA ESTÉTICA Y LAS MATEMÁTICAS.	1255
IV.	EL HAZ ^{AD}	1261
1.	<i>EI GRUPO N</i> Y EL ANSIA DE LEJANÍA.	1265
	LA ESTRUCTURA <i>EXPECTROVERTIDA</i> DEL <i>GRIS</i> Y LA FASE DE TRANSICIÓN DEL <i>LÍMITE</i>	1269
2.	LA LUZ QUE CORROE.	1275
	LA LÓGICA CONTRAFÁCTICA DEL GRUPO N. (LO HIPOTÉTICO QUE HORADA EL ALMA.).....	1280

CAPÍTULO OCTAVO.


ESCALAS, ESQUEMAS, ESTRUCTURAS Y MODELOS POÉTICOS..... 1289

	PRELUDIO. LAS MATEMÁTICAS COMO CONDICIÓN FORMAL DE TODA IMAGINACIÓN.	1291
I.	COMPLEJIDAD DE LAS ESCALAS CONSTRUCTIVAS Y RIQUEZA SEMÁNTICA DE LAS MATEMÁTICAS.....	1309
II.	ESTRUCTURAS MATEMÁTICAS Y LÍMITES UNIVERSALES.	1326
2.	ESQUEMAS DE GÉNESIS Y ESTRUCTURAS DEL MUNDO. LA EMERGENCIA DE LA FORMA Y LOS MIXTOS.	1330
III.	EL DESLIZAMIENTO DE LAS MATEMÁTICAS MODERNAS A LAS MATEMÁTICAS CONTEMPORÁNEAS. LAS “NOCIONES” E “IDEAS” EN LA TEORÍA DE A. LAUTMAN Y LA TEORÍA MATEMÁTICA DE CATEGORÍAS.....	1363

IV. RECURSIVIDAD Y “BUCLES EXTRAÑOS” EN EL LENGUAJE.....	1376
1. LOS LÍMITES DE LA AUTORREFLEXIBILIDAD.....	1379
2. EL DOBLAJE REFLEXIVO.....	1392
3. EL CONCEPTO LÓGICO DE <i>BUCLE</i>	1396
4. LA ERRANCIA DEL SIGNIFICANTE Y LA EMERGENCIA DE LA FORMA.....	1405
V. ESQUEMAS DE TRÁNSITO EN LA MATERIA VERBAL. RITMOS, FIGURAS Y SEMÁNTICAS.....	1415
1. <i>ESQUEMAS DE TRÁNSITO EN LA EXPERIENCIA DE LOS LÍMITES EN LA POÉTICA DE VALENTE</i>	1419
1.1. ESQUEMAS DE RITMOS.....	1419
1.2. ESQUEMAS DE ESPECTROS MUSICALES:.....	1420
1.3. ESQUEMAS DE INDETERMINACIÓN:.....	1420
1.4. ESQUEMAS DE MIXTOS.....	1420
1.4.1. COMBINATORIAS SEMIÓTICAS.....	1422
1.5. ESQUEMAS DE CONTINUO.....	1422
1.6. ESQUEMAS E ISOTOPÍAS DE TRASLACIÓN.....	1423
1.7. ESQUEMAS DE INFINITOS.....	1423
1.8. ESQUEMAS TRANSVERSALES DE LA <i>TRASCENDENCIA</i>	1423
1.9. ESQUEMAS DE RECURSIÓN:.....	1423
1.9.1. ESTRUCTURAS DE BUCLES:.....	1424
1.9.2. MOVIMIENTOS GRAMÁTICALES:.....	1424
1.10. ESQUEMAS Y FORMACIÓN DE ARQUETIPOS.....	1424
 GRUPOS DE MODELOS POÉTICOS.....	1427
1. EL MODELO <i>DESERTIZADO</i>	1435
2. EL MODELO DE LO <i>ERRÁTICO</i>	1437
EL PENSAR O EL SENTIR DE LO IMPOSIBLE: EL ERRAR.....	1437
3. EL MODELO DEL ANTECOMIENZO.....	1440
4. EL MODELO DEL PEZ ABISAL.....	1443
5. EL MODELO DEL PÉNDULO RESIDUAL.....	1445
 EL MODELO DEL CARACOL.....	1447
7. EL MODELO DE LOS AGUJEROS NEGROS.....	1450
 EL MODELO DE LA DIAGONAL.....	1455

CAPÍTULO NOVENO.


LA PROPIEDAD “TRANS” DEL LENGUAJE Y LOS PROBLEMAS METATEÓRICOS DE LIMITACIÓN..... 1463

 PRELUDIO. EL HORIZONTE DE LO INALCANZABLE Y LOS PROBLEMAS METATEÓRICOS DE LIMITACIÓN..... 1465


I. LOS TEOREMAS DE LIMITACIÓN. 1476

1. LA INCOMPLETITUD DE LOS LÍMITES.....1483

2. LA INDECIDIBILIDAD DE LOS LÍMITES.1489

 *POSTLUDIO.* 1497

I. DIMENSIONES LÓGICO-SENSIBLES DE LA PROPIEDAD “TRANS” DEL LENGUAJE. LA ESCALA INFINITA DE LA PALABRA TRANSDIDA O POÉTICA. LA CURVA MUSICAL ENTRE EL LIMO Y LA LUZ. 1497

 *SÍNTESIS FORMAL Y CONCEPTIVA (MINIENCICLOPEDIA).*..... 1517

ANEXO 1.

EL DESTINO SOLITARIO DE LOS MATEMÁTICOS. 1657

CONCLUSIONES 1679

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

I. BIBLIOGRAFÍA LÓGICO-MATEMÁTICA..... 1707



*MOVIMIENTO RETROGRADO. EL
PRIMER DIBUJO POÉTICO DE LAS CIENCIAS.*

I. EL LÍMITE DE LA FISIS. “NACIMIENTO” DE LAS FIGURAS DE LAS PRIMERAS CIENCIAS A PARTIR DE UN MODELO HIDRÁULICO E *INFINIVERTIDO* DE POEMA.

Formación, transformación.
Eterna recreación del sentido eterno.
(*Fausto II*, Galería Tenebrosa).

Uno de los rasgos de las matemáticas modernas que tiene más potencial filosófico es su producción, en todos sus campos de acción, de valiosos conglomerados de *modelos*, muy diversos, originales y con “significativas distinciones estructurales”¹⁶³⁸. Estos modelos son colecciones de una gran riqueza semántica irreducible a meras consideraciones gramaticales¹⁶³⁹.

Un nuevo aporte a la presente Tesis estará en postular, desde el campo de la poética que nos ocupa, la complejidad semántica de sus modelos y por tanto la inestabilidad de ellos.

En el último capítulo de esta Tesis nos vamos a aventurar sobre la dinámica de varios de los múltiples modelos que podemos descubrir en la obra de Valente.

¹⁶³⁸ Para comprender mejor este importante aspecto de las matemáticas *vid.* <http://villaveces.info/SemLog/wp-content/libro.pdf>

¹⁶³⁹ Discute F. Zalamea que al intentar reducir “matemática” a “gramática”, se asume la reducción (falaz) de “matemática” a “matemáticas elementales”, gran error, “aunque desde el punto de vista de las matemáticas elementales es comprensible pretender reducir el pensamiento matemático a una gramática deductiva, ya que los modelos tienden a ser pocos y estar controlados, el extrapolar esa situación a las matemáticas “reales” ha constituido una monumental trivialización, ya que las clases de modelos pueden pasar a tener comportamientos totalmente erráticos”. *Ibíd.*

Por ahora, realizaremos un prelude en relación con el principio abstracto como instrumento de la creación por medio de una experiencia que rememore hipotéticamente el “nacimiento” de las primeras ciencias a partir de *un imaginario modelo de poema hidráulico*, cuyo funcionamiento semiótico iremos descubriendo.

Vamos a aportar un método oblicuo acorde con las materias que trataremos para poder dar cuenta de los ascensos y descensos de la abstracción creativa entre contextos bastante lejanos.

Se trata, en suma, de mostrar cómo es posible que, desde el propio cuerpo del poema, las figuras que conforma y diagrama –en la síntesis de la tensión del sentimiento y el pensamiento – puedan ser comparadas con las ideas centrales que permitieron el surgimiento de las ciencias. Retomamos, pues, algunas de las ideas y conceptos ya expuestos inicialmente, pero ahondando ahora en sus precedentes y consecuencias, tanto matemáticas como poéticas, y añadiendo otros nuevos.

De tal modo intentaremos encontrar semánticas y ritmos en la poética de Valente que presenten resonancias tanto de la matemática arquimediana como de la física y poética lucreciana. Del primero trataremos de localizar en un poema las ideas de lo infinitesimal, lo fluido, las espirales, el desvío, los incrementos y los cuerpos flotantes. Y de Lucrecio, las mismas, pero con sus peculiaridades el átomo, el ángulo, el *clinamen*, la voluta, el torbellino, el caos, la libertad, la inestabilidad, el ritmo. Con esto conseguiremos acercarnos a los *límites* de la naturaleza,

a sus relaciones con lo abstracto. Descubriremos la visión creadora de la naturaleza, la idea *límite* de nacimiento que comparte la física de Lucrecio y la poética de Valente.

Nuestro hipotético modelo de poema *hidráulico* presenta valores *rítmicos* importantes relacionados con la creación y el fluir del canto. Lo amorfo, el caos, la declinación de la materia, la intensidad vital, las formaciones y transformaciones del ritmo, las fluctuaciones e *infiniversiones*, los torbellinos de la materia verbal y su energía atómica.

Valente ha escrito: “El canto del pájaro es líquido. También la palabra poética sólo se reconoce en su fluir¹⁶⁴⁰”.

El canto líquido pertenece al espacio de lo fluido donde, según M. Serres: “las distancias cambian y fluctúan, en el cual, en fin, la escritura se borra y las medidas se pierden”¹⁶⁴¹. *Expectroversión* de las distancias que contemplamos en los poemas de Valente:

*TARDE final. Declina pálida la luz. Yo fluyo desde la herida abierta en mi costado hacia el endurecido río de tus venas.*¹⁶⁴²

Se trata de un espacio inestable en donde todo se *vierte* y *declina*. Es el espacio del *torbellino*, en cuanto “pre-ordenación de las cosas, su naturaleza en el sentido de nacimiento”¹⁶⁴³, y las precipitaciones o aniquilación:

¹⁶⁴⁰ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 11.

¹⁶⁴¹ Serres Michel, *El nacimiento de la Física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*, Pre-textos, Valencia, 1994, p. 69.

¹⁶⁴² Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 278.

¹⁶⁴³ Serres Michel, *El nacimiento de la Física en el texto de Lucrecio, op. cit.*, p. 51.

Y los muertos solemnes.

Lunes,

domingo, lunes.

Ríos

de soledad.

Pasaban largos trenes

sin destino.

Y bajaba la niebla

lamiendo los desmontes

y oscureciendo el frío.¹⁶⁴⁴

Descenso incesante de todas las cosas que se van diluyendo, que derivan desde el fondo de la vida, el espacio por donde resbalan diciéndose, teoriza M. Serres:

La existencia, el tiempo, el sentido y el lenguaje descienden juntos por el plano inclinado [...] Y también lo hace el propio poema, que lenta y escalonadamente se va inclinando y rueda [...] son trazos inclinados que dictan, con el tiempo, una nueva pendiente. El poema echa a rodar su versificación seudocircular, sus torbellinos de palabras conjuntas sobre un talud atravesado de catástrofes. El texto declina,

¹⁶⁴⁴ Valente, José Ángel, "Tierra de Nadie", *Obra poética 1, op. cit.*, pp. 206-207.

deriva como el mundo. Sigue la ley de la pendiente extrema. Como se decía antes, la ley de la creación.¹⁶⁴⁵

El torbellino, la declinación o la curva, aparecen en los *límites* de la física asociados al átomo, a la energía. El poema deriva, las palabras, “esos agregados variables de átomos-letras” derivan, son el propio *clinamen*, según Serres explica este concepto, desviación conjuntiva o convergencia- divergente:

El *clinamen* es ciertamente la desviación más pequeña y la pendiente óptima. La bajada, la vertiente, la creonda es el camino optimizado de la constitución de las cosas, la huella abierta por la que se precipita el caudal, encauzamiento de los átomos hacia la existencia conjuntiva.¹⁶⁴⁶

El átomo (donde la masa se puede transformar en energía) como la palabra deja de ser in-divisible, ya no es compacto. El *clinamen* está prefigurado en las espirales, elipsis y anáforas de la poesía de Valente; en la *infiniversión* de sus figuras y sonidos en donde el atomismo sigue “el esquema completo de un recorrido desviado”¹⁶⁴⁷, la tangente del *límite*, según lo estudiamos en el primer capítulo de la Tesis.

La fluidez y ruptura continua del texto, precipitados por su transfondo energético¹⁶⁴⁸, desarrollan una “perspectiva vertical giratoria”

¹⁶⁴⁵ Serres Michel, *El nacimiento de la Física en el texto de Lucrecio*, op. cit., p. 55.

¹⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 54.

¹⁶⁴⁷ M. Serres explica que, “Para el primer cálculo infinitesimal, no hay atomismo sin elementos curvos; pero no hay curva sin tangente, no hay curvatura sin ángulo mínimo; así pues, no hay atomismo sin declinación. No hay atomismo sin el esquema completo de un recorrido desviado. El *clinamen*, como la voluta, siempre está presente y siempre es posible, desde los orígenes, en la geometría del primer atomista”. *Ibid.*, p. 29.

¹⁶⁴⁸ El papel del espacio ya no es entonces repartir o disociar, argumenta Foucault, “el espacio ya no es más que el movimiento de las figuras y los sonidos, sigue el flujo y reflujo de sus apariciones”. Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura*, op. cit., p. 104.

aparecen como un alumbramiento¹⁶⁴⁹. *Infiniversión* de los *límites* que comprende “la ascensión o la profundidad de la materia interpretada en la memoria”¹⁶⁵⁰ y *expectroversión* de los *límites*, “cada lugar, tiempo, sustancia, acción, son diferentes momentos relacionales del punto originario fugitivo o del hueco final errante”¹⁶⁵¹. De este modo, la sucesión léxica y sintáctica del poema de Valente se corresponde con el concepto de *clinamen* por cuanto crea incluso el espacio y el tiempo que detienen, conjuntos, la sucesiva declinación de las cosas.

El eje vertical del espacio en su significación de existencia puede señalar la huida en la desmesura, y desde la partida llevar consigo el vértigo de su caída. La *trascendencia* que designa el eje vertical puede captar la existencia haciéndose en esa forma de presencia absolutamente originaria. Estamos ante la experiencia de la *infiniversión* de los *límites* como eje de la expresión trágica en cuanto orden de la ascensión y de la caída en el que se cumple el balanceo imperceptible de la subida que se detiene y oscila antes de caer. La *infiniversión* manifiesta la tarea de la *trascendencia* vertical del destino.

¹⁶⁴⁹ Son alumbramiento de una estructura significada, piensa Domínguez Rey, “por efectos de productividad significativa y, a su vez, espiral que designa, con el materialismo dialéctico”. Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, op. cit., p. 85.

¹⁶⁵⁰ *Ibíd.*

¹⁶⁵¹ *Ibíd.*

1. “NACIMIENTO” DE LAS MATEMÁTICAS DE ARQUÍMEDES.

El canto del pájaro es líquido.
También la palabra poética
sólo se reconoce en su fluir.
J. Á. Valente.

Vamos a tomar entonces un poema para que dé a luz los “hijos” renacidos de Arquímedes. Este método nos llevará a ir descubriendo la semiótica del modelo conjetural que denominaremos *hidráulico* porque sus connotaciones giran acerca del río gallego *Sar*. Escuchemos sus figuras, el movimiento de sus *límites*, pasemos por sus curvas siguiendo la materia entre lo líquido:

*ESTABAS desleída en la dulzura
de los secretos jugos de tu cuerpo
y te llevaba el agua
como a una larga cabellera verde
engendrada en los limos
obstinados del fondo.*

Era tu forma ese deshacimiento.

Brotar.

Fluir.

Abandonarse.

*Bajaba el aire hasta los límites
perfectos de tu piel.*

Blancura.

*y ya oblicuo, el poniente la encendía
para nacer de ti aquella tarde
de qué lugar, qué tiempo, qué memoria.¹⁶⁵²*

El río Sar, también cantado por Rosalía de Castro en el recorrido de sus aguas por el borde de Santiago y Padrón, y con título semejante, *Orillas del Sar*, en ambos poetas. Del borde y *límite* nace, como en un punto discontinuo – el agua fluyente – la ascensión del fondo – *cabellera verde /engendrada en los limos*, y esta forma surgente está siendo – punto del presente continuo en la forma perifrástica - el *deshacimiento* con su entorno semántico y conceptual: *Brotar. /Fluir. /Abandonarse*. Y lo mismo en el plano aéreo rozando *los límites* de la *piel*: baja el aire, enciende la piel y nace el poniente trayendo al recuerdo no un espacio, tiempo o punto concreto de memoria, sino un interrogante continuo punteado en paralelo combinatorio con la materia semántica hilada, pero

¹⁶⁵² Valente, José Ángel, "(Orillas del Sar)", *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 77.

también punteada, y ya establecida del *Brotar. /Fluir. /Abandonarse*, es decir, el triple interrogante *qué....., qué....., qué.....*. Y en tal paralelo se corresponden *Brotar: lugar, Fluir: tiempo, Abandonarse: memoria*. Y en medio, la *Blancura*, pronto declinada por el plano *oblicuo poniente*.

Hay, pues, una rotación en torno a un centro, el del agua, que inmerge al *Tú* morfémico, implícito, de *ESTABAS*, reaparecido como caso precisamente oblicuo en *de ti*.

La contemplación del agua sentida endopáticamente como flujo mineral y biológico se trasciende, por planos de composición armónica, hacia un infinito invertido como *Blancura* del *Abandonarse* entre las líneas y puntos de la escritura que llevan la palabra hacia otra dimensión desconocida.¹⁶⁵³

En el poema no hay *límites* para la materia infinita e informe, *infinivertida*. Escrito al borde de las aguas nos revela la función del *límite*, su transparencia, abierto hacia lo que no tiene término, próximo y lejano a la vez.

El poema dibuja el triple *límite -ilimitado-* que corresponde a la tierra, a las aguas y al aire. En el poema todo fluye. A ras del horizonte el cielo y el agua se confunden.

¹⁶⁵³ Agradecemos esta visión de correspondencia interna a indicaciones precisas de nuestro director de tesis, el profesor A. Domínguez Rey.

Las palabras dicen su propio nacimiento. El poema cuenta la génesis de su propia creación; estamos ante la presencia de todo lo que es comienzo. Allí la materia está gestando. *Infinivertidamente*, penetra la luz en lo profundo de la materia misma, de tal manera que ésta engendra, penetrada por la luz, su propia forma. Y allí no sabríamos decir dónde termina el limo y dónde comienza la luz.

En la interioridad de la palabra hay flujos de aire, de agua, de escombros. Llega la penetración del fondo. En la memoria de la materia el poeta ha descubierto una caída y, con ello, una ciencia de las turbulencias, de las evoluciones bifurcantes.

El ritmo de las anáforas traza fluvial, entre los bloques, largas espirales: de qué lugar estabas, qué tiempo era, qué memoria bajaba.

Las sílabas imaginan largos exilios, en sus amaneceres. *Infinivertidamente* se vierte lo obstinado (el fondo) en lo desleído. Cada elemento no cesa de variar y de modificar su distancia respecto a los demás: *ESTABAS, Era, Brotar, Fluir, Abandonarse, Bajaba, Blancura, Y ya, nacer, de qué.*

Estamos dentro y en el borde. Animales desleídos, imperceptibles, llevados en la dulzura de aquellos secretos jugos en que el amor se vuelve indiscernible.

En el umbral del aire se transmuta el limo infinitesimal en inmensa Blancura que indica un enigma. Paul Valéry dice que en la creación no siempre se da la iluminación espontánea, pero se puede producir un

deslumbramiento que es la indicación del enigma, como sucede en la repentina inspiración poética:

[...] el hombre cuya ocupación es escribir experimenta una especie de relámpago... por lo cual la vida intelectual, nada pasiva, está en realidad hecha de fragmentos; está en cierta manera, compuesta de elementos muy breves, a pesar de sentirse muy rica en posibilidades, que no iluminan toda la mente, sino que, más bien, le indican que existen formas completamente nuevas que está segura de poder poseer después de cierto trabajo.¹⁶⁵⁴

Aparecerán formas completamente nuevas. El poeta como el algebrista pierde inmediatamente de vista la forma de los signos y no sabe en lo que se transformarán¹⁶⁵⁵. Los signos del poema citado y, los de muchos otros de la obra de Valente, pueden ser vistos, como decíamos al comienzo, en cuanto a sus componentes genético y diagramático, como bocetos de una física, una biología y una matemática iniciales puesto que comparten con ellas unos elementos mínimos de constitución: átomos (palabras), inclinaciones, torbellinos, bifurcaciones, inestabilidad, asimetría.

El texto del poema remite a una matemática primera e incluso a todo el corpus de un modelo.

¹⁶⁵⁴ Y agrega: “Algunas veces he observado este fenómeno cuando llega a la mente cierta sensación; es un relámpago de luz, que deslumbra más que ilumina. Esta llegada llama la atención, indica, más que ilumina y, finalmente, es por sí misma un enigma que lleva consigo la seguridad de que puede ser diferida. Ustedes dicen “Veo y por consiguiente mañana veré más”. Es una actividad, una sensibilización especial, pronto ustedes pasarán al cuarto oscuro y se verá surgir las imágenes”. Citado por Hadamard, Jacques. *Psicología de la invención en el campo matemático*, *op. cit.*, p. 44.

¹⁶⁵⁵ Hadamard plantea esta problemática: “¿Conoce el algebrista en lo que se transformarán sus ideas cuando las introduce, en forma de signos, en sus fórmulas?...las pierde de vista inmediatamente. *Ibid.*, p. 115.

Expongamos ahora este modelo desde una visión “hidráulica” más precisa y desde las condiciones que la posibilitan como figura o *matema* de pensamiento en proyección de simetría poética: un haz de paralelas en el que se desliza un caudal laminar¹⁶⁵⁶. En un punto cualquiera, o sea al azar, se produce una desviación, un ángulo muy pequeño. A partir de ahí, se forma inmediatamente un torbellino.

Se trata de un modelo muy frecuente en la poética de Valente. Podemos descomponer este modelo y dividirlo en elementos:

1. Una pulverización matérica. Las letras como gérmenes de limo y arena. Una gran población atómica: *Era tu forma ese deshacimiento.*

2. Una tangente a una curva, un ángulo de contingencia: *y ya oblicuo, el poniente la encendía*

3. Un ángulo sólido: *aquella tarde.*

4. Una línea curva que describe un torbellino:

Era tu forma ese deshacimiento.

Brotar.

Fluir.

Abandonarse.

Bajaba el aire hasta los límites

5. Lo infinitamente pequeño: *secretos jugos*

¹⁶⁵⁶ Varias láminas o capas superpuestas.

6. Equilibrios y desviaciones:

para nacer de ti aquella tarde

de qué lugar, qué tiempo, qué memoria

7. Flujos, un medio fluido: *y te llevaba el agua.*

Si quisiéramos obtener la matematización de este modelo necesitaríamos:

1. Una teoría matemática o aritmética de los elementos.
2. Una teoría geométrica de la tangente.
3. Una teoría de las figuras de revolución.
4. Una teoría de las espirales.
5. Un cálculo infinitesimal.
6. Una mecánica del equilibrio.
7. Una hidrostática

Ahora bien, esta lista de requisitos corresponde con gran precisión a los escritos matemáticos de Arquímedes¹⁶⁵⁷:

1. Un libro titulado *El Arenario*.
2. Un teorema de la tangente a la espiral
3. Un tratado *Sobre las conoides y esferoides, y Sobre la Esfera y el Cilindro*.

¹⁶⁵⁷ Recordemos que Arquímedes (Siracusa, Sicilia, 287 - 212 a.c.), matemático y geómetra griego, es considerado el más notable científico y matemático de la antigüedad, es recordado por el Principio de Arquímedes y por sus aportes a la cuadratura del círculo, el estudio de la palanca, el tornillo de Arquímedes, la espiral de Arquímedes y otros aportes a la matemática, la ingeniería y la geometría. Nacido apenas veinte años antes de la muerte de Epicuro, asesinado aproximadamente un siglo antes del trabajo de Lucrecio. La interpretación del sentido y de la significación de su forma de hacer matemáticas es seguramente la cuestión más interesante y debatida sobre Arquímedes.

4. Un libro *Sobre las espirales*.

5. Tratados acerca de *La medida del círculo* y *La cuadratura de la parábola*.

6. Un libro *Sobre el equilibrio de los planos*.

7. Un tratado sobre *Los cuerpos flotantes*.

Con lo cual, podemos deducir que desde el propio cuerpo abstracto del poema asistimos al nacimiento de las primeras matemáticas, porque en él encontramos la vinculación del flujo atómico residual de las palabras con lo angular – lo oblicuo- y lo curvo. Encontramos en el poema lo más importante de la ciencia de Arquímedes, su noción de *desviación* y de *incremento*.

Blancura.

y ya oblicuo, el poniente la encendía

La estructura de lo oblicuo, inclina el texto, lo desvía de la horizontal. Esta tendencia imprime un transtorno fecundo al conocimiento. Pensadores como Poincaré han mostrado la importancia creativa del pensar oblicuo¹⁶⁵⁸.

En el mencionado *Arenario*, Arquímedes supone las estrellas llenas de arena y en el contacto de sus granos aparecen huecos. Este libro trata de la teoría de los órdenes escalonados, de las cadenas de numeración,

¹⁶⁵⁸ El psicólogo y esteta Souriau, afirma que: “Para inventar, se debe pensar de lado” y el gran fisiólogo Claude Bernard dice que, para inventar “se debe pensar aparte”. Vid. Newman, James “Ambigüedad de la invención” en Newman, James (Editor), *Sigma. El mundo de las Matemáticas*, op. cit., V.5, p. 430.

de las series, de la teoría del incremento¹⁶⁵⁹ y precede a la geometría infinitesimal de Leibniz.

Desde el punto de vista del *Arenario* podríamos encontrar órdenes progresivos en lo *infinivertido* al indicar la posibilidad de no detenerse jamás el vector verbal que se lanza más allá de los *límites* del universo. El *Arenario* es un modelo *límite* constituido por lo matemáticamente finito y físicamente infinito.¹⁶⁶⁰

Sí en el *Arenario* Arquímedes supone las estrellas llenas de arena – un universo de átomos y vacíos-, en la poética de Valente el *continuum* del poema se satura de vacíos: “*El espacio que sólo se divide en gérmenes de gérmenes de gérmenes*”.¹⁶⁶¹

Si Arquímedes inventa los espejos ardientes¹⁶⁶², en los poemas de Valente también los espejos queman y aparece el vacío de nadie.

En el libro *Sobre las espirales* se esboza un haz infinito de paralelas a lo largo de las cuales se escalonan y rebasan puntos¹⁶⁶³ como lo hacen las palabras de un poema. Esta espiral verbal corta la recta textual polar en intervalos regularmente separados y ordena además los intervalos de los acentos:

¹⁶⁵⁹ Torija Herrera, R., *Arquímedes: alrededor del círculo*, Nivola Libros, Madrid, 1999, pp. 115-118.

¹⁶⁶⁰ Se trata del infinito en el sentido de Gauss: “la estrategia de los órdenes progresivos indica sin lugar a dudas que sería posible no detenerse jamás. Ello esclarece a la perfección las discusiones sobre lo finito y lo infinito, ya sea por la formación de grandes números o por la notación de progresiones escalonadas”. Serres Michel, *El nacimiento de la Física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*, Pre-textos, Valencia, 1994, p. 33.

¹⁶⁶¹ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 87.

¹⁶⁶² Torija Herrera, R., *Arquímedes: alrededor del círculo, op. cit.*, pp. 119-130

¹⁶⁶³ *Ibid.*, p. 91-94.

*Ya te **acercas** otoño **con** caballos heridos,
con ríos **que** rebasan el caudal de sus aguas,
con sumergidos párpados y vientres sumergidos,
con jardines **que** bajan descalzos hasta el mar.*

.....¹⁶⁶⁴

Encontramos una estructura *límite* que ordena en espiral las variables textuales de lo *sumergido* y lo *rebosante*, así como su propio ritmo: *con sumergidos párpados y vientres sumergidos, /con jardines que bajan descalzos hasta el mar.*

El avance continuo del poema (**que, que...**) presenta un “ritmo caudaloso”¹⁶⁶⁵, de gran tensión, aliento e impulso: *Ya te **acercas** otoño **con** caballos heridos, /**con** ríos que rebasan el caudal de sus aguas...*

Los giros iterativos de la preposición *con* acercan inminentemente la música de los pensamientos que vienen del *acercarse* del otoño.

Lo que ha de ser la voz está envuelto aún en la espiral del otoño, aquello trascendente que hace posible indefinidamente el poema, su solitaria verosimilitud.

En general, encontramos que una gran cantidad de las líneas de los poemas giran con “velocidad” angular alrededor de un extremo relacionándose en un plano y las palabras se mueven a lo largo de aquellas líneas describiendo espirales. La curva en espiral se desvía

¹⁶⁶⁴ Valente, José Ángel, “XXXIII”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 181.

¹⁶⁶⁵ Seguimos el concepto de “ritmo caudaloso” de Wolfgang Kayser. *Vid.* Kayser, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1976, p. 342.

continuamente de la circunferencia y el lugar de la palabra resulta rebasado y alcanzado:

.....

*Y de sí desatado el cuerpo envuelto en oros
desciende oscuro al fondo oscuro de tu luz.*¹⁶⁶⁶

Y de los círculos diremos, que, como los espejos, permiten el tránsito de la *nada*. Un círculo en este verso se desliza sobre su propio diámetro: *Y de sí desatado el cuerpo envuelto en oros*, para engendrar un círculo segundo: *desciende oscuro al fondo oscuro de tu luz*, con lo cual ambos círculos iguales pasan cada uno por el centro del otro, relacionando la luz con la sombra: *envuelto en oros / oscuro de tu luz*.

En los poemas de Valente encontramos también todo un tratado “matemático” sobre *Los cuerpos flotantes*. Todo lo sólido que ingresa en el fluido del poema se sumerge en él, se hunde rápidamente y se aligera. Los cuerpos flotantes reciben un empuje cuya intensidad se conoce por la vertical trazada por su centro de gravedad¹⁶⁶⁷, como en las matemáticas de Arquímedes:

....

*con sumergidos párpados y vientres sumergidos,
con jardines que bajan descalzos hasta el mar.*

¹⁶⁶⁶ Valente, José Ángel, “XXXIII”, *Obra poética 2*, op. cit., p. 181.

¹⁶⁶⁷ Al comentar el Libro I de Arquímedes, Lagrange aclara que “todo aquello que es empujado hacia arriba por un fluido, lo es según la perpendicular que pasa por su centro de gravedad”. Citado en Torija Herrera, R., *Arquímedes: alrededor del círculo*, op. cit., p. 102.

.....¹⁶⁶⁸

Y a todo ello se une una rítmica muy marcada en los hemistiquios heptasilábicos del alejandrino, oscilantes entre estructuras con acentos principales en 3ª y 6ª sílabas, 2ª y 6ª, 4ª y 6ª, y alguno en 2ª, 4ª y 6ª, cuya combinación, incluso alterna entre los dos hemistiquios de un mismo alejandrino, o cruzadas entre sí en versos diferentes, transmite otros giros que convierten el plano de la línea hemistiquia en movimiento aspado de hélice.

2. *INFINIVERSIÓN* POÉTICA Y “NACIMIENTO” DE LA FÍSICA DE LUCRECIO.

Sé siempre muerto en Eurídice, cantando más/ y celebrando más, a la pura relación
remóntate. / Aquí, entre los que desaparecen, en el reino de la caída,/
sé como una copa resonante, que ya se quebró con el sonido./
Sé, y conoce al mismo tiempo del no ser la condición,/
el infinito fundamento de tu vibración interior,/
para que totalmente la cumplas así esta última vez.
Rilke.

La obra poética de Valente puede ser vista como una física naciente, de la que podemos desprender fácilmente el modelo Lucreciano. El carácter *infinivertido* de las palabras, los ritmos y las estructuras de los poemas nos hablan de todas las componentes de una hidráulica de la transparencia. Todo aquí, como en la física de

¹⁶⁶⁸ Valente, José Ángel, “XXXIII”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 181.

Lucrecio¹⁶⁶⁹, *fluye, se vierte sin fin*. Las palabras son porosas como los cuerpos y la naturaleza inestable se mueve por torbellinos. Del caos nace el orden y de la caída la libertad:

*CAER en vertical. Sueño sin fin de la caída. Qué repentina formación el ala.*¹⁶⁷⁰

Este breve verso de Valente resume la noción de *Clinamen* de Lucrecio, según la cual la desviación espontánea en el desplazamiento de los átomos permite compaginar las tesis atomistas con la defensa de la libertad.



En Lucrecio, Valente o Goethe (“Mar Gruesa”) contemplamos la *infiniversión* de los *límites* en los que la transformación (es decir: la licuefacción) de la materia del acontecer natural se *transfigura* poéticamente y se eleva, pero también se hace ajena.¹⁶⁷¹

¹⁶⁶⁹ Tito Lucrecio Caro además de ser poeta fue filósofo, vivió en la Roma en el siglo I (a. de C.), contemporáneo de Julio Cesar y Cicerón. Fue seguidor de Epicuro y de los atomistas griegos y en su poema *De rerum natura* (Sobre la naturaleza de las cosas) expuso una visión hidráulica del universo recogiendo y embelleciendo las ideas de estos. Aunque el interés de Lucrecio no era el problema físico, sino la exposición de una filosofía determinada, en su obra hace una descripción de la naturaleza y expone sus teorías sobre el comportamiento de la materia. Vid. <http://centros5.pntic.mec.es/ies.victoria.kent/Rincon-C/Citas-C/Lucrecio.html>.

¹⁶⁷⁰ Valente, José Ángel, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 12.

¹⁶⁷¹ En este paisaje de Goethe observamos cómo surge la huella viva desde las regiones inferiores. Esta se forma en el ambiente de una helada marea de materia y energía. *Natura naturans*.

La realidad es una materia compuesta por átomos que se desplazan y combinan en el vacío, que caen, pero tienen la capacidad de desviarse espontáneamente de la dirección vertical y de ese modo forman combinaciones no previsibles con otros cuerpos. Gracias a este elemento de espontaneidad de los átomos Lucrecio negó el carácter determinista del Universo e introdujo un elemento de libertad:

Vamos a ver, si los movimientos son solidarios, si siempre un nuevo movimiento nace de uno más antiguo siguiendo un orden inflexible, si por su declinación los átomos no tomarán la iniciativa de un movimiento que rompe las leyes del destino, ¿de dónde viene esta libertad concedida a todo lo que respira sobre la tierra...?¹⁶⁷².

El *clinamen* es el ángulo mínimo, el umbral que está más allá del tiempo, a partir del cual aparece el nacimiento o la muerte. El modelo Lucreciano trabaja con elementos mínimos¹⁶⁷³, *infinivertidos*, que definen umbrales y operan con *residuos*: el átomo que es pura circulación, el vacío que es puro depósito y la declinación vector puro.

El modelo de Valente es homólogo del lucreciano, trabaja con despojos y humo de las ruinas: *“El tiempo arrasa cada vez la vida./ El tiempo incendia cada vez la vida./ No vuelvas pues, no vuelvas con tu imagen,....”*¹⁶⁷⁴.

¹⁶⁷² Lucrecio Caro, Tito, *La naturaleza, op. cit.*, p. 186.

¹⁶⁷³ El vacío como estado cero de la materia, el átomo y el *clinamen* como estados mínimos.

¹⁶⁷⁴ Valente, José Ángel, “Para una imagen rota”, *Obra poética I, op. cit.*, p. 452.

También en la física de Lucrecio todo fluye, se desprende y se arroja. Así lo describe el poeta:

[...] de cuantas cosas vemos es forzoso que sin parar fluyan y se lancen cuerpos que golpean los ojos y activan la vista; [...] y no cesan de manar sonos diversos por los aires...hasta tal punto desde toda cosa cada cosa en corriente se desprende y mueve hacia todas partes en torno, sin que en su discurrir tercie freno ni descanso, pues sin parar sentimos y siempre podemos ver, oler todas las cosas y oír que suenan.¹⁶⁷⁵

Los poemas de Valente funcionan al modo lucreciano, con las texturas inestables de la materia del agua y el fuego:

.....

Baja

tumultuoso el río

opaco de las sombras.

Piedras. Norte. Estalla

lejos la luz, muy lejos.

Andemos todavía.¹⁶⁷⁶

Son versos y poemas *infinivertidos* en que las palabras son arrojadas en todas las direcciones como piedras, como sombras. Tal como sucede en la poesía de los metafísicos ingleses, especialmente en John Donne, poeta muy próximo en la lectura de Valente:

¹⁶⁷⁵ Lucrecio Caro, Tito, *La naturaleza, op. cit.*, pp. 434-435

¹⁶⁷⁶ Valente, José Ángel, "(Días de invierno de 1993)", *Fragmentos de un libro futuro, op. cit.*, p. 26.

*Cuántas veces he dicho vida y cuántas
 Tal vez muerte escondía sin saberlo,
 Cuántas habré cegado la esperanza,
 Cuántas, creyendo luz, habré arrojado
 Palabras, piedras, sombra, noche y noche
 Hacia el sol que tanto amo.¹⁶⁷⁷*

Las letras son consideradas por Lucrecio como átomos¹⁶⁷⁸ en continuo movimiento, que con sus continuas permutaciones creaban las palabras y los sonidos más diversos. Como los átomos, las letras, son valoradas por sus posiciones, combinaciones y permutaciones; asimismo considera los movimientos de las palabras en el verso, sus intervalos, entresijos y distancias:

[...] a menudo importa muchísimo a cuáles y en qué posición se pegan unos mismos primordios, y qué movimientos recíprocos provocan o reciben, y que es que mediante la leve transformación de unos en otros unos mismos producen fuego y madera. Es lo mismo

¹⁶⁷⁷ Donne citado en Jiménez Heffernan, Julián, *La palabra emplazada. Meditación y contemplación de Herbert a Valente*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1998, p. 371.

¹⁶⁷⁸ Lucrecio ya anticipa una visión atómica del arte combinatorio intuyendo en las estructuras conceptuales y en ciertas unidades básicas como módulos mínimos de integración elemental, los primordios, contextos semánticos y fónicos correspondientes a los reinos mineral, vegetal y animal: “Y mucho importa a menudo a cuáles y en qué posición, siendo los mismos, se pegan esos primordios, y qué movimientos recíprocos provocan o reciben, pues unos mismos constituyen el cielo, el mar, tierras, ríos, el sol, unos mismos las mieses, arbustos, animales, aunque se van moviendo y mezclando entre sí de diverso modo. Y digo más: acá y allá en nuestros propios versos ves muchas letras comunes a muchas palabras, a pesar de que te ves forzado a reconocer que versos y palabras difieren tanto en el significado como en la pronunciación de su sonido: tanto pueden las letras con sólo que cambie su ordenación. Ahora bien, los que vienen a ser los primordios de las cosas pueden proporcionar más combinaciones para de ahí producir acaso cada uno de los diferentes seres”. Lucrecio Caro, Tito, *La naturaleza, op. cit.*, p. 157. Por eso vio en ello Domínguez Rey “una cosmopoética singular” que alcanza a Mallarmé, al Modernismo y parte de la vanguardia, así como “una función ontológica y operativa entre lenguaje y actividad de la naturaleza. Domínguez Rey, Antonio, *Palabra respirada*, op. cit., (2ª edición, UNED, 2008, p. 36).

que sucede con las propias palabras 'lumbre' y 'cumbre', que con una leve permuta de letras las marcamos con sonidos diferentes.¹⁶⁷⁹

Con esta pequeña introducción que hemos hecho a la física de Lucrecio podemos ir ahora directamente a mostrar cómo de un poema de Valente cabe deducir todo el corpus lucreciano.

El poema seleccionado pertenece a la variante textual del arquetipo del *otoño*, cuya recurrencia funciona como estructura *límite* de la periodicidad crucial de la existencia:

*AL lento sol que baja hacia la tarde
ceder, abandonarse.*

Declinación.

*El flujo del vivir
se ha ido deteniendo imperceptible
como el borde del vuelo o la caricia.
Aún dura leve lo que fuera huella
de su tacto tenue.*

No sé si salgo o si retorno.

¿Adónde?

El fin es el comienzo.

Nadie

¹⁶⁷⁹ *Ibíd.*, p. 160.

me dice adiós. Nadie me espera.

*Entrar ahora en el poniente,
ser absorbido en luz
con vocación de sombra.*

*Y tú, que me has amado, sacrifica
a las divinidades de la noche
lo más puro de mí
que en tu secreto reino sobreviva.¹⁶⁸⁰*

Este poema, como casi todos los de Valente, contiene los componentes necesarios para ser considerado como modelo de la Física de Lucrecio:

- Es una física porque es una *génesis* de las cosas.
- Tiene el corpus de la física: caos, declinación, torbellinos, intervalos. Al caos lucreciano le siguen los intervalos. Al caos-nube, turba, combate tempestuoso de los átomos, confusión caótica en un espacio vacío, sin *límites*, atravesado por movimientos, choques, vías y pesos distribuidos al azar sin conjunción, diseminados, opuestos, disjuntos; le siguen, no obstante, las traslaciones, las rotaciones, las vibraciones aleatorias, los lugares de detención en los puntos de colisión, los

¹⁶⁸⁰ Valente, José Ángel, "(Luces hacia el poniente)", *Fragments de un libro futuro*, op. cit., p. 27.

equilibrios momentáneos, los intervalos: *se ha ido deteniendo imperceptible /como el borde del vuelo o la caricia.*

- Génesis del texto. Las letras como átomos circulan y fluyen. Y la música del poema procede del ruido de fondo, del caos, de lo abierto: *AL lento sol que baja hacia la tarde /ceder, abandonarse.*
- Génesis de la forma. Se escucha la forma, el esquema rítmico sobre el trasfondo del ruido que se vierte, se escucha la raíz acúea: *El flujo del vivir/ se ha ido deteniendo imperceptible /como el borde del vuelo o la caricia.*
- Las distancias inexpresables están actualmente dadas. Las palabras son espaciales. Campo vectorial de flechas que indican el sentido. Semiótica topológica: *AL lento sol que baja hacia la tarde...*
- Las palabras son *infinivertidas*, viajan como átomos, mediante choques, encuentros múltiples e intervalos. Las *travesías* se *enrarecen*:

.....

Nadie

me dice adiós. Nadie me espera.

*Entrar ahora en el poniente,
ser absorbido en luz
con vocación de sombra.*

- Atomismo, ritmo, fluxión, y fluctuación. Universalidad, el torbellino en la corriente.
- La palabra como torbellino en la naturaleza turbulenta.
- Presencia de seres vivos que son equilibrio y desequilibrio, flujo y torbellino.
- Estados fundamentales de la materia, átomos y vacío. Y extrapolación del tacto hacia los estados-*límites* de los cuerpos residuales. Fluidez, abandono del equilibrio, formación de turbulencias.
- Esta poesía, como la física de Lucrecio, se encuentra en las cercanías del nacimiento y de la muerte. Está en la *naturaleza*, en la abertura, en el nacimiento, en el milagro, en la falla.

- Reconciliación con la naturaleza:

*Y tú, que me has amado, sacrifica
a las divinidades de la noche
lo más puro de mí
que en tu secreto reino sobreviva.*

- La espiral comienza en lo infinitamente pequeño de la declinación.
- La declinación, el *clinamen* es la turbulencia infinitesimal.
- La turbulencia asegura la transición del caos al orden u órdenes:

En palabras de Serres: “La física intenta explicar cómo las cosas y el mundo se forman naturalmente a partir del caos atómico, es decir, cómo uno o varios órdenes pueden emerger del desorden, siendo la turbulencia lo que asegura la transición de uno a otro, lo cual parece contradictorio”¹⁶⁸¹.

- Los átomos nacen del tratamiento de los elementos curvos. La curva implica la tangente, “no hay curvatura sin ángulo mínimo; así pues no hay atomismo sin declinación”.¹⁶⁸²
- El átomo se convierte en germen.
- Atomismo es polimorfismo cada cosa tiene su propio tiempo:

*Aún dura leve lo que fuera huella
de su tacto tenue.*

- Modelo físico: una constelación fluctuante de elementos innumerables móviles en todas las direcciones.
- Comprensión de la naturaleza en estado naciente.
- De la desviación puede nacer todo:

Declinación.

El flujo del vivir

- Caída y ritmo. Caudales y vías.
- Ritmo: reversibilidad en la irreversibilidad.
- Música saturada de irreversibles. Flujo lleno de fluctuaciones.

Corriente y contracorriente:

El fin es el comienzo.

¹⁶⁸¹ Serres Michel, *El nacimiento de la Física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*, op. cit., p. 47.

¹⁶⁸² *Ibid.*, p. 29.

- Tendencia mística de invertir lo firme en lo fluido. Inmersión:

*Entrar ahora en el poniente,
ser absorbido en luz
con vocación de sombra.*

- Todo fluye, fluctúa, flota, ondula, ondea. Los objetos son fuentes. Olas y flujos de voces que vuelven en el viento. El espacio está lleno de ondas:

ceder, abandonarse
...
como el borde del vuelo o la caricia
....
No sé si salgo o si retorno
¿Adónde?

- La desviación, *el clinamen*, perturba la caída vertical y permite los encuentros, el nacimiento, la diseminación y la muerte; libera los encadenamientos de causa y efecto:

AL lento sol que baja hacia la tarde
ceder, abandonarse.
Declinación.
El flujo del vivir
se ha ido deteniendo imperceptible
como el borde del vuelo o la caricia.

El texto declina, sigue la ley de la creación. Este poema posfigura la teoría física de Lucrecio: “cuando los cuerpos se arrastran por el vacío en derechura hacia abajo a causa de sus propios pesos, en un momento indeterminado por lo general y en un lugar indeterminado empujan un poco fuera de su sitio, lo suficiente para poder afirmar que su movimiento ha cambiado. Y es que si no tuvieran por costumbre desviarse, todas las cosas hacia abajo como gotas de lluvia irían cayendo a través del hondo vacío, y no surgirían encuentros ni se producirían golpes entre los principios: de esta manera la naturaleza no produciría nada nunca.”¹⁶⁸³

El *clinamen* aparece como el elemento diferencial generador. La pendiente y el torbellino aluden al problema del orden por fluctuación. El torbellino es” la preordenación de las cosas, su naturaleza en el sentido de nacimiento”¹⁶⁸⁴.

Todos los elementos que hemos reconocido en el poema de Valente como propicios para el surgimiento de una física lucreciana son una parte importante de los elementos que conforman una estructura *infinivertida*, la cual como vamos viendo presenta un grado mayor de complejidad.

Aquí tenemos que hacer una matización significativa. Los torbellinos de la estructura *infinivertida* del poema son torbellinos inmóviles.

¹⁶⁸³ Lucrecio Caro, Tito, *La naturaleza, op. cit.*, p. 185.

¹⁶⁸⁴ Serres Michel, *El nacimiento de la Física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias, op. cit.*, p. 51.

La velocidad central de la *infiniversión* –ritmo que crece hacia adentro- en la escritura poética, aparece como *Incandescente torbellino inmóvil*, que coincide con la encarnación de la palabra.¹⁶⁸⁵

El ritmo de la *infiniversión* es el mismo que se observa en la danza giróvaga. El derviche comienza a dar vueltas, con la cabeza ligeramente ladeada hacia la derecha y la energía de la trascendencia divina entra por su mano derecha extendida, atraviesa el canal de su cuerpo, para descender, pasando por la mano izquierda, hasta la tierra. En el escorzo físico del danzante, que gira de derecha a izquierda, abrazando a Dios y a toda la creación, el espíritu y la materia se unifican. Dice Juan Goytisolo que la ronda vertiginosa del sama de los derviches de Konya suscita el recuerdo del poder efímero de la escritura cuando inesperadamente accede a la gracia y alcanza la “levedad esencial”, la plenitud creadora:

Los derviches giran como peonzas, sus túnicas forman anillos saturnales, el blanco torbellino de los pliegues deviene levitación [...] se incorporan a una u otra de las órbitas planetarias, [...] evolucionan con la ligereza del átomo, su remolino es el de las almas sumisas a la universal gravitación solar. La flauta o trompeta de la resurrección les ha arrancado de sus tumbas: el «viaje» místico del derviche irá, según los sufíes, del oriente del ser al occidente del no ser, del occidente del no ser, al oriente de Dios. Vórtice, inmersión, sumidero, la danza aniquila la existencia ilusoria, alegoriza las etapas del ascenso a la desposesión.¹⁶⁸⁶

¹⁶⁸⁵ Escribe Valente: “MOMENTOS privilegiados en los que sobre la escritura descende en verdad la palabra y se hace cuerpo, materia de la encarnación. Incandescente torbellino inmóvil en la velocidad del centro y centro mismo de la quietud”. Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 119.

¹⁶⁸⁶ Goytisolo, Juan, “Los derviches giróvagos”, *Aproximación a Gaudí en Capadocia*, Mondadori, Madrid, 1990, p. 43.

CAPÍTULO SEXTO.

*LA TENSION DE LA INFINITUD Y EL
DESBORDAMIENTO DE LA FISIS.*



PRELUDIO. INFINITUD DEL TRIPLE ACORDE

POÉTICO POTENCIACIÓN / FORMACIÓN / TRANSFORMACIÓN.

Todos sentís el secreto efecto
Del dominio eterno de la naturaleza.
Y desde las regiones inferiores
Surge la huella viva.
(*Fausto II*. Sala del Trono en el Palatinado).

En este capítulo de la Tesis vamos a tratar sobre el misterio poético-matemático de la *transformación del infinito en cero*, lo que hemos llamado *infiniversión*. Para esta investigación seguiremos el acorde poético de la formación y transformación por la potencia de la materia o espíritu.

El proceso de formación está relacionado con el *límite* de la *fisis* según pudimos vislumbrar en la teoría de Lucrecio en la que nos reconocemos como un “torbellino en la naturaleza turbulenta”¹⁶⁸⁷. Esto nos lleva al *límite* de ligar la creación y el caos; el poema y la nada; a la *infiniversión*. A la palabra que siempre está llegando en sus procesos de reenvíos, desbordamientos e inversiones. *Infiniversión*, génesis,

¹⁶⁸⁷ M. Serres amplia esta idea como sigue: “La sabiduría helénica alcanza aquí uno de sus puntos álgidos. En donde está el hombre en el mundo, es del mundo, está en la materia, es de la materia. No es un extraño, sino un amigo, un familiar, un comensal y un igual [...] Epicuro y Lucrecio viven un universo reconciliado. En donde la ciencia de las cosas y la ciencia del hombre se entienden». Serres Michel, *El nacimiento de la Física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*, op. cit., p. 155.

metamorfosis, modulación, inversión de espacios, tiempos y cuerpos. *Recurrencia* que nos vacía de toda consistencia.

De este modo vamos universalizando los conceptos de *infiniversion* y *expectroversion*, es decir, por sus relaciones con otros conceptos o problemas limítrofes de la poética. Seguimos así la inspiración metodológica de la *teoría matemática de categorías*.

Así podemos decir que la *infiniversion* y la *expectroversion* corresponden a procesos estructurales de aperturas de los *límites* en sus relaciones de infinitud con la *trascendencia*, con la palabra *trans-ida*. La *Infinivisión* y la *expectrovisión* se configuran como modelos poético-matemáticos de *formación* y *transformación* (de la materia o espíritu) que se generan en las correlaciones de los arquetipos de *nada*, *nunca* y *nadie*.

Si recapitulamos todo lo visto hasta el momento, encontramos que en todos los apartados vislumbramos eclipses en los *límites* del lenguaje, los cuales demuestran una potencialidad de lo invisible e inexistente, tanto en el plano poético como en el plano lógico.

En las partes cuarta y quinta, reconocemos en los tenues *límites* del poema la potencialidad de la *Primeridad* (según la concepción peirceana), en la cual las cualidades son puros posibles, arcos tendidos en lo invisible, lo posiblemente posible de lo imposible.

En las partes segunda y tercera que tratan de la procesualidad lógica de los *límites* descubrimos otro tipo de potencialidad que es característica de la generalidad, que pertenece a la categoría lógica de la *Terceridad*.

Este marco lógico inicial nos permitió adentrarnos en las invarianzas de lo ilimitado que configuran la obra de Valente. Las invarianzas lógicas de la *inclusión*, la *inversión* y la *sustitución* concentran la potencialidad de la forma semántica de las isotopías relacionadas con el umbral (como un no-lugar), la sombra (como incisión en el tiempo) y la disolución (dispersión, multiplicidad).

La breve incursión por la teoría *matemática de categorías* nos ayuda a descubrir los arquetipos de *nada*, *nunca* y *nadie* como límites universales de lo poético.

En el apartado sobre el *Rema* (según la concepción de Peirce) como extensión de la lógica a las funciones proposicionales lo estudiamos como potencialidad del predicado y, descubrimos en los remas rasgos de la virtualidad poética, de su potencialidad.

En el capítulo quinto que trata sobre las *Acciones de la ausencia* fuimos descubriendo los movimientos de lo poético en su búsqueda del origen, de la *alteridad*, de lo abisal, lo perdido o lo hipotético.

El lenguaje responde a un *Decir* original que prevalece como acción. La *huella* de dicha acción la rastreamos en la anáfora y en la elipsis, descubrimos una potencialidad que mira hacia atrás, una ausencia inconmensurable.

El *Decir* como tensión cifrada del lenguaje se reconoce en lo sensible de éste, en su *sobrepasar los límites* que, según vimos, es lo propio de su alteridad (en la *infinitud de su trascendencia*) que conlleva la sobrecarga del significante, el afuera del mundo (o exterioridad) y el

borrarse (ya sea por la sobreimpresión de la *huella* o el borrarse del sujeto).

En lo considerado hasta el momento se descubre una relación entre la *alteridad y el infinito*, que se refleja en aspectos formacionales del poema¹⁶⁸⁸ como lo inconmensurable, lo interválico, lo modular, etc. Estos aspectos, a su vez, tienen implicaciones lógico-matemáticas, que se podrían llamar insólitas, como lo vimos en el poema “Sub-nocte” que se puede considerar como una metáfora del teorema de Banach-Tarski.

Los temas de la modulación de la materia, los cruces y lo interválico, “las proximidades del desierto”, el borrarse y los números irracionales, la relación refleja, la relación transitiva, la distancia y el desdoblamiento de los espectros, tratan implícitamente el problema lógico-matemático de *ilimitar el infinito* ya que se relacionan con la potencialidad del intervalo, lo modular, el tránsito y la distancia. Por estas razones debemos desarrollar estos aspectos filológicos con las herramientas hermenéuticas que nos dan la historia de la poética, la tradición mística oriental, la etnología y la filosofía e historia de las matemáticas.

En la historia de la poética (conciliada con la estética) nos sirven de modelo la teoría de los Tonos de Hölderlin; la concepción de espacio interno de Rilke; la idea de poesía de Novalis, expresada así: “Por medio de la poesía surgen la mayor simpatía y la coactividad más intensa, la

¹⁶⁸⁸ Con “formacionales” aludimos aquí a la propia materia poética, a su ejecución caligráfica, a sus formas posibles y a las lógicas que subyacen.

*comunidad íntima de lo finito y lo infinito*¹⁶⁸⁹; la teoría de la interiorización y de la disolución de Hegel – la interiorización y sus profundas implicaciones en el símbolo del *torso*, en Rilke y Valente-; lo ilimitado en Wordsworth; la visión de O.Mandelstam del poema como una piedra; la concepción de Celan del poema como tejido de voces; las ideas de Levinas relacionadas con el infinito, es decir, la sustitución, el testimonio y el Deseo (que para Valente representa la dinámica de sobrepasamiento sin término); la dialogía interna de la palabra en Bajtin; la experiencia de la Nada en Mallarmé; la concepción de la interioridad de la materia y la palabra en Lucrecio (así como su visión de lo ilimitado) , Alfred Tennyson, Italo Calvino, H. Broch y Valente (que en el ámbito de la pintura nos remite a Tapies, acerca de cuya obra apunta el poeta: “la materia para el artista no se sitúa nunca en lo exterior. Ocupa el espacio vacío de lo interior, el espacio generado por retracción, por no interferencia¹⁶⁹⁰), y el concepto de vacío creador en Lezama Lima.

En cuanto a las herramientas hermenéuticas de la tradición oriental consideraremos las relacionadas con la historia matemática hindú y su creación del *cero*, *shunya* y todas sus implicaciones filosóficas, ya que *sunyata* equivale a vacío. La forma es el vacío.

Los aportes de la etnología serán en cinco frentes, en relación con la lengua de los Hopi, los fenómenos fluidos y vibratorios; en relación con los Mayas el invento del cero, cero que, en general, Valente ha

¹⁶⁸⁹ Novalis, “Fragmentos logológicos” en Arnaldo, Javier (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, 1987, p. 136.

¹⁶⁹⁰ Valente, José Ángel, *Anatomía de la palabra*, op. cit., p. 78.

transformado en símbolo del péndulo inmóvil; con los Quiches (pueblo Maya) en la cosmología del sacrificio y la germinación; con los hindúes por su concepción mística de *Vac* –la palabra-, las características poéticas de la sílaba *Om* y las peculiaridades físicas y metafísicas del espacio o cero, *Akasa* y, con los Agni, su consideración del sonido.

Y entrelazada con las anteriores la filosofía e historia de las matemáticas en relación con la idea de *cero*, de lo *ilimitado*, la idea de *infinito*, infinito actual e *infinito potencial*. La idea de lo ilimitado nos va a remitir al *ápeiron*, concepto introducido por Anaximandro que liga la creación y la destrucción¹⁶⁹¹ y que podemos relacionar con la invariante poética del “imaginar el caos y su brotar desde la nada”¹⁶⁹². El concepto de infinito actual y su relación con el *límite* que habíamos tratado en el primer capítulo de la Tesis en el contexto de la antigüedad será retomado en la modernidad con los interesantes trabajos de Du Bois-Reymond y Cantor, que revisaremos en detalle; para considerar, a la par, los intentos de actualización del infinito en literatura como se dan en los casos de Borges y Musil. En cuanto al infinito potencial nos remitiremos primero a Aristóteles (porque su concepción de la inagotabilidad del infinito guarda una semilla de lo que será luego desarrollado por la lógica matemática como infinito potencial), una breve mención a Giordano Bruno (respecto a la infinitud de los soles), etc., y en nuestro tiempo nombraremos la escuela Intuicionista con los aportes de matemáticos como Brouwer, Kurt

¹⁶⁹¹ El *ápeiron* designa de manera abstracta la cualidad de lo indeterminado, donde se comprende que: “allí mismo donde hay generación para las cosas, allí se produce también la destrucción”. *Vid.* <http://www.filosofia.org/enc/ros/apeiron.htm>.

¹⁶⁹² Steiner, George, *Gramáticas de la creación, op. cit.*, p. 40.

Gödel, Stephen Kleene y, Arend Heyting. Esta corriente está también muy próxima a la de Peirce, por lo que merece especial atención y, porque está en la raíz de muchos fenómenos estético-literarios, según se verá en esta Tesis.

Nuestra contribución consistirá en extender todos estos conceptos y combinarlos para formar el modelo de poema hermenéutico que llamamos ahora *infinivertido* y esperamos que, con este nombre que le hemos dado, nos permita entrelazar los aportes de la poética y de las matemáticas –objetivo básico de nuestro estudio a través de la poesía de Valente-, ya que, en la figura de “*infinivertido*” podemos adivinar la dirección, el aliento y los dos componentes fundamentales de nuestro modelo propuesto, es decir: el infinito abierto o potencial (en dirección al Otro y a lo otro) y, la emergencia de la forma, lo vertido, es decir, la materia liberada por sus sombras, restos, vestigios, ecos, murmullos, etc.

El nombre de “*infinivertido*” nos permite abducir en la constitución de nuestro modelo hermenéutico cinco propiedades que más adelante intentaremos vincular con los campos teóricos de la filología, la lingüística, la poética, la estética y, la lógica-matemática.

Proceden de ahí propiedades espirituales como la pasividad, la pobreza, la desnudez, el desasimiento, que se traducen en el progresivo ensombrecimiento del poema *infinivertido* y, en la luz que escuchamos en el silencio de los poemas.

Hay una propiedad espiritual en la que los movimientos de nuestro modelo nos remiten a un girar hacia el centro del abismo. Esta

experiencia abisal se traduce en una metafísica que teje la organización sintáctica y semántica en los poemas de nuestro poeta guía. El carácter espiritual del poema *infinivertido* estaría muy relacionado con el concepto hindú de *akasa*, que significa “cero”, “cavidad” y “espacio”; el lugar de este espacio está dentro de nosotros: “el aspecto intrínseco de expansión es la ígnea energía celestial en el vacío del hombre interior”¹⁶⁹³. En consonancia con esta idea descubrimos que el poema siempre se está infinivirtiendo, es devenir recíproco entre expansión cósmica y cavidad verbal.

Relacionada con la anterior virtud, se encuentra la interioridad de la palabra, que, al ser vertida en su materia, alcanza el mismo descondicionamiento y libertad de la materia en general.

Las propiedades matéricas y plásticas del modelo *infinivertido* corresponderían a la realidad de la materia de la letra, realidad aglutinante, eruptiva, tumultuosa. Realidad de la materia que corresponde a su textura y urdimbre, por la que lo *infinivertido* podría verse como fuego vertido en el poema, es decir, el poema como tejido en el fuego.

En lo *infinivertido* podríamos reconocer la propiedad de las palabras, que como guijarros arrojados por el mar llevan inscritas un tiempo infinito que corresponde a la memoria milenaria de la materia.

Tenemos propiedades filológicas en que lo *infinivertido* (el naufragio del pensamiento en lo infinito, como lo canta Leopardi) nos

¹⁶⁹³ Coomaraswamy, Ananda K., *El Vedanta y la tradición occidental y otros ensayos*, Siruela, Madrid, 2001, p. 261.

remite a la problemática relacionada con la ironía, la disolución, la dispersión, la distancia del origen, la relación entre la voz y la nada, la inencontrabilidad del lugar del lenguaje.

También podremos profundizar en los aspectos formacionales del poema, en cuanto las reacciones y los choques de las palabras transfiguran su materia, la adelgazan y transparentan hasta transformarla en energía de radiación, *infinivertida*.

Encontramos, desde luego, propiedades éticas en el modelo de lo *Infinivertido*, el escepticismo, la proximidad al prójimo, al Otro y la responsabilidad o sustitución infinitas.

Otra propiedad del modelo hermenéutico del poema *infinivertido*, es la musicalidad que señalaría el verso como lugar de una memoria y de una repetición.

La musicalidad de lo *infinivertido*, podríamos, además, relacionarla con la fuga y, la inversión de su fluir, la estrechez del sí y el no, la forma de *Stretto* de los poemas. El *Stretto* pensado como la parte de una fuga en la que tan sólo se encuentran fragmentos del tema y se da un dialogo apremiante, con lo que el lenguaje se abre a sus posibilidades trascendentales.

La traslucidez del nombre de nuestro modelo, "*infinivertido*", funciona como umbral o membrana y, nos permite por tanto, integrar la dimensión de la exterioridad del lenguaje poético y la experiencia de su interioridad.

I. LA POTENCIALIDAD Y “LA INFINITA PROGRESIÓN DE LA SOMBRA”.

Estar, en la sombra / del estigma en el aire. //
Estar para nadie y para nada. / Incógnito, / para ti /
Solo. // Con todo lo que ahí cabe, / también sin / lenguaje.
Celan.

Habiendo reconocido las acciones de la ausencia especialmente en lo que concierne a la exterioridad, la alteridad y su dimensión ética en el lenguaje y, cómo los efectos de las ausencias (ausencia de Dios, de la palabra, del yo, de la obra) encuentran un discurso en las rupturas, sobreimpresiones, borrones y grietas, vamos ahora a profundizar en el proceder poético como descenso a la memoria de la materia, a la interioridad de la palabra, a la nada como flujo generador del mundo, a la meditación de la pura germinación, a la raíz de las formas de lo informe que procede del adentramiento en la materia, a su infinitud como metáfora del espíritu¹⁶⁹⁴, al fondo del adentro de la palabra, al vacío como origen y como función; *al adonde del nunca* cuando vibra la nada y somos engendrados en la raíz del aire.

¹⁶⁹⁴ Aquí debemos conciliar la filología con la estética y citar las reflexiones que hace Valente sobre Tapies, por tratarse de dos creadores que siguen caminos análogos en la búsqueda del absoluto: “Entrada radical en la materia, contemplación de la materia, la obra de Tapies niega por su naturaleza misma toda ruptura entre espíritu y materia. Esa materia que antes de manifestarse ha sido interiorizada, ha sido unificada y percibida en su espontáneo movimiento, se aproximaría mucho a lo que Novalis llama en el Himno 1 «lo más interior del alma de la vida» (*Lebens innerste Seele*). Este arte busca de nuevo la materia en su último ser y como *radix ipsius*: El cumplimiento de la obra (como sucedía en el saber antiguo de la alquimia) es tanto un proceso interior como el ejercicio visible de un arte. Porque el movimiento hacia el centro de la materia es también un movimiento hacia el centro de la interioridad. En el punto de llegada (o en el de partida para el antiguo saber) la materia es la materia-espíritu, la piedra neumática de los alquimistas”. Valente, José Ángel, “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies”, *Obra poética 2, op. cit.*, pp. 43-44.

Para comprender el proceder poético como “infinita progresión de la sombra” podemos tomar como modelo hermenéutico el proceder Zen, según lo sintetiza Suzuki:

Lo que el zen hace es delinear sobre el lienzo infinito del tiempo y el espacio la forma en que el ganso salvaje, volando, proyecta su sombra sobre el agua que está debajo sin ninguna pretensión de hacerlo, mientras el agua refleja al ganso de forma tan natural como inintencionada.¹⁶⁹⁵

Esto es lo que escuchamos en los poemas de Celan como infinito eco de cada ensombrecimiento:

*VINADORES excavan
el reloj de horas oscuras,
de hondura en hondura,
tú lees,
saca
el Invisible el viento
a la estacada;
tú lees,
los Abiertos llevan
la piedra detrás del ojo,
ella te reconoce,
.....¹⁶⁹⁶*

¹⁶⁹⁵ Suzuki, Daisetz Teitaro, *El zen y la cultura japonesa*, op. cit., p. 23.

¹⁶⁹⁶ Celan, Paul, *Obras Completas*, op. cit., p. 452.

En el eterno abismo de la viña o mina, el diario geológico de la memoria se mantiene *haciarriba* y *haciabajo* y, los hilos terrosos del viento trepan en la letra.

Al reflexionar Valente sobre su experiencia poética, nos dice que, la suya, ha sido una inmersión por las capas infinitas de la “palabra materia” en la que ha pasado por tres ciclos o pruebas: “el ciclo del descenso a la memoria personal, el descenso a la memoria colectiva y el descenso a la memoria de la materia, a la memoria del mundo”¹⁶⁹⁷. Y los compara con los ciclos del proceso místico:

Al igual que en los místicos, como ustedes saben, se habla de vía purgativa, iluminativa y unitiva, pero en el entendimiento de que esas fases no son rigurosamente sucesivas, la palabra poética avanza también simultánea o desigualmente en esos tres grandes frentes de la memoria.¹⁶⁹⁸

Este último ciclo, el del descenso a la memoria de la materia o memoria cósmica o *infiniversión* ya se anticipa en un poema de 1976 que abre *Interior con figuras*, cuyo título es “Territorio”, en que se trata del lugar de la palabra poética, del tránsito de los umbrales, del acceso a lo infinitesimal, al reverso, a la infinita interioridad de la materia:

*Ahora entramos en la penetración,
en el reverso incisivo
de cuanto infinitamente se divide.*

¹⁶⁹⁷ Se trata, según Valente, de un descenso o viaje, que es, “como todos los viajes, un rito de iniciación”. Valente, José Ángel, *La voz de José Ángel Valente: poesía en la residencia, op. cit.*, p. 23.

¹⁶⁹⁸ *Ibíd.*

.....¹⁶⁹⁹

Descenso al fondo infinito del origen, lugar inmemorial de la palabra única, entrada en “un territorio extremo”:

[...] en el territorio de la extrema interioridad, en un lugar del no lugar, del no dónde, en un espacio a la vez vacío y generador, concavidad, matriz, materia *mater*, materia memoria, material memoria, origen.¹⁷⁰⁰

Abducimos que en los poemas de Valente los impulsos a la penumbra imantados o radicalizados por la concavidad de la memoria, el vacío de la forma, y la aniquilación del yo se traducen en los *límites* del *nunca*, *nada* y *nadie* que se curvan en la infinitud de la materia, es decir, en la luz del silencio, el latir del limo, la sombra húmeda, el cristal del aliento, la nada, es decir la voz.

Si tenemos presente que lo que Valente llama “*la infinita progresión de la sombra*”¹⁷⁰¹ alude al territorio *ilimitado* del canto y, si vamos con esta extraña luz a la historia de la poesía, podemos encontrar, entonces, al espíritu de Wordsworth que trabaja en las profundidades para respirar en lo *ilimitado* y, abrir el territorio del canto infinito por el que ya cruzará Valente:

*Debo pisar sobre terreno en sombras, hundirme
en la profundidad; y ascendiendo respirar en mundos*

¹⁶⁹⁹ *Ibíd.*, p. 17.

¹⁷⁰⁰ *Ibíd.*

¹⁷⁰¹ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 132.

*ante los cuales el cielo de cielos no es más que un velo.
 Toda la fuerza, todo el terror solo o agrupado
 que haya encarnado en formas personales,
 y Jehová con sus truenos, y el coro
 de Ángeles y los empíreos tronos,
 los atravieso sin temor. Ni el Caos,
 ni el más oscuro pozo del profundo Erebo,
 ni un vacío aun más ciego, extraído de los sueños,
 puede alimentar tal imponente miedo
 como el que suele caer sobre nosotros al mirar
 en nuestras Mentes, en la Mente del Hombre:
 mi territorio y la región esencial de mi canto.¹⁷⁰²*

La historia de la literatura está compuesta por vaivenes entre lo limitado, lo ilimitado y lo infinito (*lo inaccesible, lo inalcanzable*); basta mencionar la caracterización de los géneros en el Romanticismo¹⁷⁰³ o el enigmático problema del “comienzo” ilimitado de una obra.

El infinito es lo inexistente y, siguiendo la lógica de la *Primeridad* que hemos explorado en el capítulo cuarto de esta Tesis, diríamos que, en la brecha de la ausencia del infinito está el vértigo de sus huellas, el rastro invisible de la posibilidad del vacío. Esta idea la podemos

¹⁷⁰² Wordsworth, William citado en Bloom, Harold, *Poesía y represión. De William Blake a Wallace Stevens*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2000, p. 110.

¹⁷⁰³ Podemos mencionar la definición que hace Schelling de los tres géneros, en cada uno de los cuales tienen parte tanto lo finito como lo infinito: “Lírica = Aunarse en figura lo infinito en lo finito = en lo particular. Epopeya = Exposición (subsunción) en lo infinito de lo finito = en lo general. Drama = síntesis de general y particular”. Schelling, Friedrich, “Forma del arte” en Arnaldo, Javier (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, op. cit., p. 88.

“visualizar” desde el taoísmo, cuando un artista hilvana un animal para indicar un salto y, en los claros espacios deja girar la energía que va siendo por azar un caballo o cualquier cosa y, en la que para captar esta posibilidad infinita tenemos que borrar los signos de la composición.¹⁷⁰⁴

Este tipo de infinitud es el que encontramos en los poemas de Valente:

BORRARSE.

Sólo en la ausencia de todo signo

Se posa el dios¹⁷⁰⁵.

El borrarse es el modo natural de acceder a Dios o a lo infinito.



¹⁷⁰⁴ En este arte encontramos lo abismático e indefinido del infinito: “El taoísta, o el artista Ch’an, esbozará un caballo para indicar el salto y, más allá, en los espacios blancos, esa energía que siendo, por azar, caballo, es no obstante, la posibilidad de ser el salto, el caballo y todas las demás cosas. El receptor habrá de borrar mentalmente los signos para completar el vacío y hallará, entonces, antes que la composición, la huella invisible de la Posibilidad”. Maillard, Chantal, *La sabiduría como estética: China: confucianismo, taoísmo y budismo, op. cit.*, p. 70.

¹⁷⁰⁵ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 192.

1. DÝNAMIS.

Para entrelazar todo lo visto y adentrarnos en la comprensión del movimiento de formación del poema y su relación con lo potencial, tenemos que comenzar mencionando el concepto de *dýnamis*, potencia de Aristóteles¹⁷⁰⁶, porque es uno de los supuestos radicales que podemos hacer sobre las cosas en cuanto intentamos verlas en el lenguaje y, además, porque su mezcla de ser y no-ser resulta importante en el proceso de la creación¹⁷⁰⁷ y en la dinámica de los *límites* y lo infinito que nos compete en la presente Tesis.

En el devenir, en el llegar a ser, Aristóteles presenta dos “principios” que actúan en el cambio, la materia que protagoniza el movimiento¹⁷⁰⁸ como sujeto potencial e indeterminado con respecto al *eidos* y, éste, el *eidos* (o *morphé*), que corresponde al momento determinante y actualizante.

El cambio está en la transición de la materia. Lo que cambia en las cosas es lo que éstas tienen de potencial, lo cual “no es un dato empírico sino un reducto analítico”¹⁷⁰⁹; es la materia como suposición conceptual.

¹⁷⁰⁶ La *dynamis*, según Aristóteles, compone el movimiento: “distinguimos en cada género lo actual y lo potencial, el movimiento es la actualidad de lo potencial en cuanto a tal”. Aristóteles, *Física*, Gredos, Madrid, 1995, p. 178.

¹⁷⁰⁷ Aristóteles describe como hay algo que mueve y es inmóvil: “en ocasiones una misma cosa puede estar en potencia y en acto - no a la vez y bajo el mismo respecto, sino como lo caliente en potencia y frío en acto:-, se sigue que habrá muchas cosas que actúen y se modifiquen entre sí, pues cada una de ellas será a la vez activa y pasiva. Luego el moviente es también naturalmente movable, ya que cuando mueva será movido. Hay algunos que piensan que todo lo que mueve es movido, pero no es así”. *Ibíd.*, p. 179.

¹⁷⁰⁸ En el capítulo 1. del Libro III de la *Física* Aristóteles redefine el movimiento haciendo precisiones sobre el “en tanto que” y la actualidad transitiva. *Ibíd.*, p. 176-186.

¹⁷⁰⁹ Aristóteles define el cambio como la actualidad transitiva de lo potencial en cuanto tal: “la actualidad de lo alterable en tanto que alterable es la alteración, la de lo susceptible de aumento y la de su contrario, lo susceptible de disminución - no hay nombre común para ambos -, es el



En este paisaje contemplamos la *expectroversión* y *potenciación* de los *límites*. El árbol está en gran parte formado; no obstante, sus ramificaciones aluden a una *posible figura futura*. Goethe imagina una síntesis abierta, *expectrovertida*, en forma de árbol inclinado que se extiende hacia las profundidades del espacio y hacia una cueva, de manera que *expectrovierte* la forma plástica como *cifra dinámica*, es decir que, divide, reúne y articula del mismo modo.

LA NOCHE DE WALPURGIS. GOETHE.

La materia es un no-ser, en el sentido de “privación”¹⁷¹⁰, *stéresis*, el “de dónde”.

La materia es el sustrato del cambio del que es educido el principio formal, el *eidos*; por tanto la forma no es algo que se agregue a la materia, sino que, como sucede en la poesía de Valente, es algo

aumento y la disminución; la de lo generable y lo destructible es la generación y la destrucción; la de lo desplazable es el desplazamiento”. *Ibid.*, p. 178.

¹⁷¹⁰ Para Aristóteles lo que cambia siempre cambia o sustancialmente o cuantitativamente o cualitativamente o localmente y, estas categorías están presentes de dos maneras: “con respecto a un «esto», en su forma o su privación; con respecto a la cualidad, en lo blanco o lo negro; con respecto a la cantidad, en lo completo o lo incompleto; y de la misma manera con respecto al desplazamiento en el arriba o el abajo, lo pesado o lo ligero. Por consiguiente, las especies del movimiento y del cambio son tantas como las del ser”. *Ibid.*

segregado por ésta; la forma sólo existe sonora y respirada como en el hondo cántaro de tierra:

*El cántaro que tiene la suprema
realidad de la forma,
creado de la tierra
para que el ojo pueda
contemplar la frescura.*

*El cántaro que existe conteniendo,
hueco de contener se quebraría
inánime. Su forma
existe sólo así,
sonora y respirada.*

El hondo cántaro

*de clara curvatura,
bella y servil:
el cántaro y el canto.¹⁷¹¹*

Al ir al adentro de las palabras, vemos como las letras ejecutan la oscuridad de la materia; la tinta está sola en la profundidad del tiempo, es tierra o arena hasta que el magnetismo del sonido hace aparecer la *c*, la *a*, la *t*, la *r*, etc.

¹⁷¹¹ Valente, José Ángel, "El cántaro", *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 43.

La materia es también en Aristóteles una analogía del infinito en cuanto potencialidad¹⁷¹².

Sustenta el filósofo, además, que el infinito es incognoscible¹⁷¹³ porque como la materia en su divisibilidad infinita no tiene formas actuales, es inagotable y, no es un todo, ni es completo; porque:

[...] aquello fuera de lo cual hay algo ausente, sea lo que sea, no es un todo. «Todo» y «completo» o son enteramente idénticos o son muy próximos en su naturaleza, Nada es completo si no tiene fin, y el fin es un *límite*¹⁷¹⁴.

Esta falta de completitud es evidente en la infinitud del poema que siempre está indicando fuera de él algo ausente. La infinitud de la poesía en general, puede coincidir también con la división establecida por Aristóteles: “todo lo que es infinito puede serlo o por adición o por división o por ambos”.¹⁷¹⁵

La imposibilidad de recorrer la voz, según Aristóteles, es un caso de lo infinito¹⁷¹⁶. Lo primero que se manifiesta en lo continuo es el infinito. Significa causa como materia: “es evidente que su ser es privación, y que el sujeto en virtud de lo cual existe es algo continuo y sensible”¹⁷¹⁷.

¹⁷¹² Aristóteles estipula el modo de realidad del infinito en potencia y por reducción. Y slo “existe actualmente en el sentido en que decimos que el día o la competición existen; y existe potencialmente, como la materia; pero no existe por sí mismo, como existe lo finito”. Aristóteles, *Física, op. cit.*, p. 205.

¹⁷¹³ No se puede conocer en el sentido de que es un proceso incesante, inagotable.

¹⁷¹⁴ Aristóteles, *Física, op. cit.*, p. 207.

¹⁷¹⁵ *Ibíd.*, p. 193.

¹⁷¹⁶ Así pues, testimonia Aristóteles:” tenemos que determinar, ante todo, los distintos sentidos del término «infinito» 1) En un caso llamamos infinito a lo que es imposible recorrer, porque por su propia naturaleza no puede ser recorrido (como una voz, que es invisible); 2) en otros, lo que se puede recorrer, pero sin llegar a un término, o a) lo que difícilmente puede ser recorrido, o b) lo que naturalmente admite ser recorrido, pero no puede ser recorrido o no tiene *límite*”. *Ibíd.*

¹⁷¹⁷ *Ibíd.*, p. 211.

El continuo parece subyacer en la formación del poema, el cual, por la división de la materia nos permite acercarnos a lo infinito y romper el abismo entre el grano, el pájaro y el sol:

*La aparición del pájaro que vuela
y vuelve y que se posa
sobre tu pecho y te reduce a grano,
a grumo, a gota cereal, el pájaro
que vuela dentro
de ti, mientras te vas haciendo
de sola transparencia,
de sola luz,
de tu sola materia, cuerpo
bebido por el pájaro¹⁷¹⁸*

En este poema podemos escuchar la transparencia de los límites: *que vuela /y vuelve y que se posa*. Y ver la rotación de los signos en el traslapamiento de sus bordes animados por la potencialidad de la escritura. Por estas razones este poema que pertenece a *El fulgor* puede ser considerado como una variante de otro poema lejano de *Poemas a Lázaro*, titulado “Rotación de la criatura”, en el que es evidente, también, la isotopía de lo potencial. Así lo dice desde sus primeros versos: *La*

¹⁷¹⁸ Valente, José Ángel, “XXXV”, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 283.

semilla contiene todo el aire; / el grano es sólo un pájaro enterrado

[...] ¹⁷¹⁹.

La comprensión de lo potencial nos permite una conciliación entre los modelos hermenéuticos de la filología y del arte contemporáneo, por ello mencionaremos algunos ejemplos.

En el arte contemporáneo lo potencial está trabajado en la obra de Bruce Nauman (1941-), que trata sobre las posibilidades de implicación en lo inaccesible, en donde el observador es una sombra anticipada de lo hermético, invisible e inaudible, como sucede con *Mirror with Hole Face down on Steel Plate*, de 1968, donde un espejo adosado es enterrado por una gran plancha de acero, de tal modo que lo que se ve es el reverso de algo ¹⁷²⁰, un reflejo oxidado. Otra obra que podemos mencionar como ejemplo de la problemática que estamos tratando de la potencialidad de la interioridad es *Concrete Tape Recorder Piece*, del mismo año que la anterior, en el que un grito que suena sin fin está encerrado en un bloque de cemento gris ¹⁷²¹.

¹⁷¹⁹ *Ibíd.*, p. 44.

¹⁷²⁰ Pero hay algo más: “exactamente en el centro del espejo hay un agujero, un agujero hecho con precisión a través del cristal hasta llegar a la superficie de la plancha de acero. Este agujero -de acuerdo con el plan del artista- debe llenarse de agua constantemente la pequeña cantidad de agua, [...], forma una superficie cóncava o convexa en relación al nivel de agua, en la que se refleja el techo de la sala de exposiciones”. Friese, Peter, “Bruce Nauman” en Friese, Peter (comisario), *Minimal-Maximal : 16 abril-4 xullo 1999*, Centro Galego de Arte Contemporánea: Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999, p. 195.

¹⁷²¹ Un dibujo realizado por Nauman ese mismo año proporciona una explicación, este dibujo dice: “Grabadora con un bucle de cinta de un grito envuelto en una bolsa de plástico y colocado en el centro de un bloque de cemento, de un peso de aproximadamente 650 libras o 240 kg.”. *Ibíd*

2. POTENCIALIDAD Y CONCAVIDAD.

*Retrocedo hasta el borde de la piedra,
donde termina con ojos prestados
y solares. Abrir los ojos es romperse por el centro.
Retrocedo hasta donde la piedra se cierra.*

.....
*La piedra que inaugura su respiración en la esquina.
("Retroceder". Lezama Lima)*

En varios ensayos Valente destaca el valor creativo de la retracción en cuanto reconocimiento, disponibilidad, vacío, pasividad, "pasión de ser penetrado por la materia".¹⁷²²

El proceso rítmico de la retracción "suspende" el mundo inmediato para adentrarse en paisajes abstractos del preaparecer, por fugas que suelen retornar con una nueva luz; según Domínguez Rey, comporta "una postura fenomenológica de revisión crítica y, a la par, de fundamento rítmico". Sus procesos ausentan el mundo inmediato y ponen *límites* entre "la experiencia originaria de los sentidos y el sentir las cosas".¹⁷²³

La retracción implica, pues, una "actitud de repliegue y retroceso", pasividad que se abre a una complejidad temporal. La acción se retrotrae

¹⁷²² Afirma Valente que el ejercicio de retracción puede ser equiparado con la experiencia radical del arte, "Crear no es un acto de poder (poder y creación se niegan); es un acto de aceptación o reconocimiento. Crear lleva el signo de la feminidad. No es un acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío". Valente, José Ángel, "Cinco fragmentos para Antoni Tàpies", *Anatomía de la palabra, op. cit.*, p. 78.

¹⁷²³ Es el efecto de la epojé, argumenta Domínguez Rey, "suspensión racional del mundo inmediato para educir en él una razón explicativa que lo fundamente. De su proceso suele considerarse sólo el camino ascendente, la abstracción, y no el de vuelta, la *Rückkehr* heideggeriana, que nos devuelve al mundo antes acotado, pero con una nueva luz iluminadora". Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo, op. cit.*, p. 175.

hacia un punto originario, como “si tiráramos hacia atrás, hacia antes, lo que ya es después, cuanto en su día fue futuro”¹⁷²⁴.

La retracción, como lo dicen los poemas de Valente, está en la experiencia *límite* de abrir la fuente germinal del tiempo, volver al lugar de la generación:

*[...]las aves vuelan en redondo para indicar el centro de lo cóncavo: el mundo se retrae a ti: porque el vientre ha de ser igual al mundo: engéndrame de nuevo: hazme morir de un nuevo nacimiento: respírame y expúlsame: animal de tus aguas: pez y paloma y sierpe*¹⁷²⁵.

Exposición en el *límite*¹⁷²⁶, lejana respiración sin reposo, abiertos en el espacio, pero sin estar en el mundo, alteridad. Respiración profunda hasta el aliento cortado por el viento de lo otro, fisión de sí¹⁷²⁷, exilio, “gemido de la substancialidad”¹⁷²⁸. El soplo donde la interioridad se franquea de sí misma expuesta, sin asunción, a todos los vientos, al vacío del aire invisible, *atmósfera* a la cual el sujeto se vuelve y se expone a pleno pulmón en el fondo de su sustancia. Animal perdido que crece en otras aguas de otros peces.

¹⁷²⁴ No se trata, sin embargo, sostiene Domínguez Rey, “de ir hacia ayer o de reavivar el pasado. Tampoco de corregir el decurso del tiempo para situarlo en un cauce más idóneo, como si fuéramos dueños de un saber o acierto más ejemplar”. *Ibíd.*

¹⁷²⁵ Valente, José Ángel, “Tet”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 220.

¹⁷²⁶ Exposición que precede toda iniciativa de exponerse. Vid. Levinas, Emmanuel, *De otro modo que ser*, op. cit., p. 261.

¹⁷²⁷ El acercamiento del prójimo, expresa Lévinas es, “fisión del sujeto más allá del pulmón hasta el nudo resistente del yo, hasta lo indiviso de su individualidad; fisión de sí o sí mismo como posibilidad de la fisión, pasividad más pasiva que la pasividad de la materia”. *Ibíd.*

¹⁷²⁸ *Ibíd.*

2.1. LOS RECIPIENTES DE LAS LETRAS Y LA LUZ.

El poema que acabamos de ver en el anterior apartado se titula “Tet” y en él podemos reconocer los *límites transfusivos* de las letras; el círculo o rotación de sus figuras, de su luz que transita en las vibraciones de sus sonidos. Unificación de la materia en la *expectroversion* de la luz: *el mundo se retrae a ti: porque el vientre ha de ser igual al mundo: engéndrame de nuevo: hazme morir de un nuevo nacimiento: respírame y expúlsame: animal de tus aguas: pez y paloma y sierpe.*

En el poema se manifiesta el triple acorde de la formación, transformación y potenciación de la materia. *Transfusión* del sonido y la luz en la palabra *trans-ida*; tensión del espíritu en lo que no puede contener, tal como lo expresa Valente:

La revelación del espíritu sólo es posible en la medida en que está *encerrado* en la letra y ésta en tensión de terrible alumbramiento de lo que dentro de sí tiene y, a la vez, no puede contener.¹⁷²⁹

El *terrible alumbramiento* de la escritura es central en la meditación de la cábala, las *Sefirot* (“los recipientes de Dios”) tras el golpe de la luz (la “escritura”) se fragmentan.

Las *Sefirot*, contienen lo incontenible, son profundamente recursivas, combinan la especularidad y los encajamientos “reflejándose

¹⁷²⁹ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, op. cit., p. 204.

dentro de sí mismas”, de modo que cada una “contiene” a todas las demás, según H. Bloom.¹⁷³⁰

Los saltos, los abismos y los retrocesos que, son característicos de la recursividad y de la creación poética se hacen presentes con el legado de Luria.

La creación en Luria es un proceso “asombrosamente regresivo”¹⁷³¹, donde irrumpe el abismo y la catástrofe¹⁷³². Un proceso inscrito en un “triple ritmo de contracción, ruptura y enmienda”¹⁷³³; el *Zimzum* o fragmentación de los recipientes.”¹⁷³⁴ El *Zimzum*, comprende una idea de *limitación*, de adentrarse en Sí mismo; contracción de Dios.¹⁷³⁵

Este punto despejado o espacio fundamental se mezcló con los “residuos de la luz autorretraída de Dios”, llamada por Luria el *reshimu*¹⁷³⁶. Éste resulta ser el principio pasivo de la creación de los *kelim*, los “recipientes”¹⁷³⁷.

¹⁷³⁰ Ya desde el siglo XIII, reseña H. Bloom, “Se combinaron complejos sistemas de los senderos de las Sefirot dentro de las Sefirot y la meditación sobre estos senderos se convirtió en el ejercicio cabalístico característico, sea en la visión, en la oración o en la especulación intelectual Bloom, *Harold, La Cábala y la Crítica, op. cit.*, p. 36.

¹⁷³¹ *Ibid.*, p. 39

¹⁷³² La catástrofe es “siempre un acontecimiento principal”. *Ibid.*, P. 39

¹⁷³³ *Ibid.*, P. 39

¹⁷³⁴ *Ibid.*, P. 39

¹⁷³⁵ Inherente a lo visto en la experiencia original de limitación, añade Bloom: “Zimzum, originalmente, parece haber significado una retención del aliento, pero Luria transformó la palabra en una idea de la limitación, o del ocultamiento de Dios con respecto a Sí Mismo o, más bien, del acto de adentrarse en Sí mismo. En esta contracción, Dios despeja un espacio para la creación: un no-Dios.” *Ibid.*, p. 39.

¹⁷³⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷³⁷ El recipiente culminante era Adán Kadmon u hombre primordial. *Ibid.*, p. 40.

Dos clases de luz constituían la creación de los “recipientes”, del combate de estas luces emanan “patrones de escritura que se convierten en nuevos recipientes de creación”¹⁷³⁸.

Las *Sefirot* son, pues, “giros del lenguaje”, “imágenes complejas de Dios en Su proceso de creación”¹⁷³⁹, poemas, en cuanto son nombres que “implican comentarios complejos que los transforman en textos”.¹⁷⁴⁰

Las *Sefirot*, son los “recipientes de Dios”¹⁷⁴¹, expuestos a la máxima tensión de la luz (de “la escritura”). De repente esta luz-escritura golpea fuerte y rompe, dispersa, los recipientes; el nombre de Dios resulta demasiado fuerte para sus palabras.¹⁷⁴² La retracción del rayo fragmenta y proyecta una luz *expectrovertida*, opaca, negra, que resulta ser resplandor de otra claridad. *Oscura espera de la luz, infiniversión*, incremento de la diseminación infinitésima de la escritura en cuanto *expectroversión* gráfica de aliento y música.

¹⁷³⁸ Dos clases de luz han constituido aquellos recipientes, como lo explica Bloom: “la nueva luz de entrada que había acompañado al *yod* o Palabra de Dios y la luz que quedó atrás en el *tehiru*, después del *zimzum*. El choque de las luces constituye un proceso enormemente complejo [...] el hombre tal como debe ser, es una especie de guerra perpetua de luz contra luz.” *Ibid.*, p. 40.

¹⁷³⁹ Las *Sefirot* consisten, en términos de Bloom, en “diez imágenes complejas de Dios en Su proceso de creación, con una acción recíproca entre los significados literales y los figurativos que tienen lugar dentro de cada *Sefirah*”. *Ibid.*, p. 26.

¹⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷⁴¹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁷⁴² *Ibid.*, p. 40.

2.2. EL VASO: LÍMITE FLUIDO, FORMANTE Y TRAS-LÚCIDO.

Vaso vacío forma de la sombra. Vaso, símbolo del *límite*: transparencia, tránsito, reflejo; la forma es el vacío. Relación lógica entre adentro y afuera; un vaso que es puro aire, pura luz, cóncavo de sueños:

*Palma: palma o concavidad o bóveda o vacío: [...] palma o concavidad o vaso: en medio de la noche: para que pueda así nacer sobre la sombra el signo: trazar los signos: signos o letras, números, la forma: nombrar lo recibido: ciego bautismo de la luz: el rayo.*¹⁷⁴³

El vaso es potencialidad, contiene el secreto de las *metamorfosis*, es un modelo de relaciones fluidas; el propio vaso es un flujo donde la efusión es una difusión. Estamos ante un álgebra sonora de un sistema abierto:

*Di = difusión, disolución, disipación o diseminación.*¹⁷⁴⁴

El vaso, comprende la isotopía de lo cóncavo, vive en la inminencia de los *bordes*, ceñidos a un espacio en donde la acumulación, la inmersión, las adherencias, las declinaciones, lo conexo son términos topológicos, posiciones. M. Serres describe el vaso como un proceso de *infiniversión*:

¹⁷⁴³ Valente, José Ángel, "Caf", *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 221.

¹⁷⁴⁴ M. Serres explica porque el vaso es exactamente un sistema abierto, "por los canales que libera, el fluido anímico circula y se escapa. Efusión: sale; difusión: se propaga. Se desconcentra, mana en todos los sentidos, ocupa el volumen que se ofrece ante él. De la abertura local a la abertura global." Serres Michel, *El nacimiento de la Física en el texto de Lucrecio, op., cit.*, p. 91.

El vaso, más o menos denso o conexo. Si localmente puede agrietarse o deshacerse, debe ir hasta el final de su propia difusión y expandirse, finalmente, despedazado. El sistema abierto, contenido más continente, está enteramente sometido al operador de atomización.¹⁷⁴⁵

Desbordarse y romperse como el canto. El canto que son las ruinas del jarro en la Cábala, como veíamos en el apartado anterior, la canción que quiere decir hacerlo pedazos. Las ruinas son el paso a la memoria sin recuerdo, como lo expresan los poemas de Valente:

*Crear, en suma, lo que es ya ruina, duración, la piedra fracturada; entrar no ya en el hoy, sino directamente en la memoria*¹⁷⁴⁶.

Las imágenes ambivalentes de la Cábala y de la poesía moderna llevan en la palabra agrietada, *trans-ida* y cargada en el “Depósito de desechos” la lucha con la anterioridad. Esto lo leemos en la poesía de Celan:

*Guijarros y rocalla. Y un sonar de cascajos, tenue
como el alentar de la hora.*

Cambio de ojos, por fin, a destiempo:

a prueba de imagen,

lignificada

la retina-:

el signo de la eternidad.

¹⁷⁴⁵ *Ibíd.*, p. 91.

¹⁷⁴⁶ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 12.

....

*Audible (¿antes del amanecer?): una piedra que a la otra tomó como meta.*¹⁷⁴⁷

La *tensión* de la poesía del retardo y de la Cábala con la anterioridad es parte del desvío a partir de los orígenes, por ello el significado, en la poesía moderna o en la Cábala, se lanza a errar *infinivertidamente* cada vez que la anterioridad *revierte* en el universo verbal, según H. Bloom:

El significado se desvía, se expande en sus contrarios, deja vacante su lugar, se precipita para exaltarse nuevamente, sale fuera con la tenue esperanza de meterse más adentro y, finalmente, intenta revertir la anterioridad abandonando las evasiones del espacio mental a favor de las del tiempo.¹⁷⁴⁸

De este modo la palabra resulta modelada por lo inmemorial:

*Moluscos lentos,
sembrada estás de mar, adentro
de ti hay mar: moluscos del beber
en ti el mar
para que nunca en ti
tuvieran fin las aguas.*¹⁷⁴⁹

¹⁷⁴⁷ Celan, Paul, "Noche", *Obras Completas, op. cit.*, p. 130.

¹⁷⁴⁸ Bloom, Harold, *La Cábala y la Crítica, op. cit.*, p. 89.

¹⁷⁴⁹ Valente, José Ángel, "XII", *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 274.

Aquí el *límite* no designa lo que mantiene a los signos bajo una convención, ni lo que los termina o separa, sino, por el contrario, aquello a partir de lo cual el lenguaje “se despliega y despliega toda su potencia”¹⁷⁵⁰. Se trata de la apertura de los *límites* que contemplamos en el último verso: *para que nunca en ti / tuvieran fin las aguas*. La potencialidad envolvente del *límite* sigue un bucle en donde “lo más pequeño se hace igual a lo más grande”¹⁷⁵¹; los moluscos al mar: *Moluscos lentos, / sembrada estás de mar, adentro/de ti hay mar*. Poder *inversor del límite*, según Deleuze:

El *límite* [...] Esta medida envolvente es idéntica para todas las cosas, incluso para la sustancia, la cualidad, la cantidad, etc., pues forma un solo máximo en el que la diversidad de todos los grados desarrollada toca con la igualdad que la envuelve.¹⁷⁵²

Medida de la desmesura de las cosas. Modulación de la palabra sembrada de mar, convergencia del arco más allá de todo blanco que se expresa desde los primeros poemas de Valente horadando la palabra:

El hombre santo reunió a sus palomas
Y así les dijo:
 - *Sed como palomas,*
volad protervas, pero siempre santas,
por el ancho mundo
y en él multiplicaos como

¹⁷⁵⁰ Vid. Deleuze, Gilles, *Diferencia y repetición*, op. cit., p. 91.

¹⁷⁵¹ *Ibíd.*

¹⁷⁵² *Ibíd.*

ratas,

como hipopótamos y tigres,

jabaliés, panteras,

mas sed palomas bajo toda forma

de distinta apariencia.

Cada paloma es libre

De ser el hipopótamo que quiera

....¹⁷⁵³

La libertad, la potencia de la convergencia de estas santas “palomas” se acerca a la concepción árabe de la vida: el “*hadit*” que, expresa este *límite* con el infinito, según escribe Juan Goytisolo:

El *hadit*, lo que comienza a ser, lo nuevo, lo que se crea y se está creando, existe hacia atrás y hacia delante, hacia adentro y hacia fuera, y prosigue existiendo en la palabra de quien lo narra. Se borran los confines entre la acción creante y lo creado, entre el tiempo nuevo de lo que se crea y el tiempo quieto de lo creado, y todo ello prosigue existiendo hacia un futuro indefinido en la progresión del relato¹⁷⁵⁴.



1. O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn! O
 2. Du edles Angesichte, vor dem sonst schrickt und scheut das

¹⁷⁵³ Valente, José Angel, *El vuelo alto y ligero*, op. cit., p. 174.

¹⁷⁵⁴ Goytisolo, Juan, “Américo Castro en el Texto”, *Quimera*, N° 170, 1999, p. 25.

2.3. LA MANDORLA, LA FIGURA GEOMÉTRICA. LA FORMA ES EL VACÍO.

Lo que estaba de tu parte
en cada una de las orillas,
pasa
segado a otra imagen.
Celan.

La mandorla puede ser considerada como una clase de limbo, una figura geométrica, que es símbolo místico y/o un instrumento musical.

La mandorla, símbolo del vacío, de la potencialidad, de la lógica de las conjunciones: del sonido y del mundo. Tambor en forma de reloj de arena, símbolo de *infiniversión*, considerada, en los ensayos etnográficos de Marius Schneider, como *límen* entre los círculos del cielo y la tierra:

Por ser cada posición mística un cruce de dos líneas, el universo constituye una jerarquía de cruces, es decir, de tambores en forma de reloj de arena, de inversiones y de sacrificios mutuos.¹⁷⁵⁵

Este tambor con forma de un embudo (mandorla), es un instrumento de purificación, un paso estrecho, símbolo de una prueba dolorosa, como la doble línea de arena interminable que traza la escritura en los poemas de Valente¹⁷⁵⁶. Intersección cósmica de sonidos y sufrimientos. *Dedos sobre el tambor, la piel tendida, el aire que se llena*

¹⁷⁵⁵ Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela, Madrid, 1998, p. 203.

¹⁷⁵⁶ Vid. Los poemas de Paisaje con pájaros amarillos.

*de un susurro de huellas dactilares, de comienzos de oír*¹⁷⁵⁷.

Trascendencia, proceso de *infiniversión* de la mandorla:

Al entrecruzarse dos tambores (el humano y el divino) forman la cruz de tambores, inscrita en la rueda del tambor circular y, parecen simbolizar la superposición del cielo y de la tierra, ligados uno a otro por la ley de la inversión.¹⁷⁵⁸

Los animales fabulosos también ocupan este mundo intermedio (la mandorla) situado entre los animales de la tierra y aquellos “animales” que se forman y transforman en el cielo, *El bajo techo gris del aire. Las nubes como bestias abatidas al ras de las techumbres*.¹⁷⁵⁹

En el plano geométrico esta mandorla se puede considerar como una variación del espacio de un círculo que estaba envuelto en otro círculo. Valente explica este proceso y, al hacerlo, observamos la importancia que los esquemas geométricos tienen en su obra:

Para obtener geoméricamente el símbolo de la mandorla es necesario deslizar un círculo sobre su propio diámetro, engendrando así un círculo segundo, de tal modo que ambos círculos iguales pasen cada uno por el centro del otro. Los dos arcos de círculo así obtenidos delimitan una figura geométrica de la mayor importancia en la simbólica del arte religioso. Es la figura designada con el nombre italiano ‘mandorla’ –almendra-¹⁷⁶⁰.

¹⁷⁵⁷ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 318.

¹⁷⁵⁸ M. Schneider observa a este respecto que “El círculo superior representa el cielo; el círculo inferior indica la tierra. La mandorla formada por la intersección de ambos círculos constituye la entrada al cielo, o quizás una clase de limbo.” (*El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas, op. cit.*, p. 203).

¹⁷⁵⁹ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 324.

¹⁷⁶⁰ Valente, José Ángel, *La Experiencia Abisal, op. cit.*, pp. 194-195.

Aquí la tenemos dibujada:

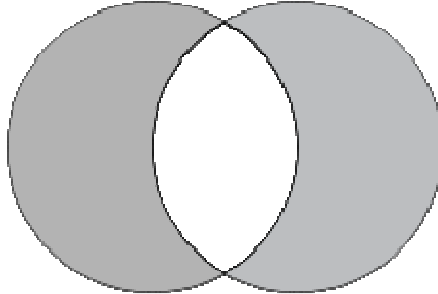


Figura que se va haciendo con dos círculos del mismo radio que se intersectan de manera que el centro de cada círculo está en la circunferencia del otro. Geometría del *Sobrepasarse* de las palabras, proceso de una metonimia pura, como sostiene Domínguez Rey para el fondo poético del lenguaje en general.

MANDORLA: *INFINIVERSIÓN DE LOS LÍMITES: VACÍO.*

El valor de la mandorla reside en su oquedad, en su vacío, como lo dice el conocido poema:

Estás oscura en tu concavidad
Y en tu secreta sombra contenida,
Inscrita en ti.
Acaricie tu sangre.
Me entraste al fondo de tu noche ebrio
de claridad.
Mandorla.¹⁷⁶¹

¹⁷⁶¹ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 231.

En este vacío tiene su morada el decir, en el receptáculo cóncavo de la mandorla, lugar de contradicción, de lo informe e indeterminado, “donde se incorporan perpetuamente las formas”.¹⁷⁶²

*Cuando ya no nos queda nada,
el vacío del no quedar
podría ser al cabo inútil y perfecto.*¹⁷⁶³

El vacío como sustancia lo penetra todo, tiene un carácter dinámico, que tiende al mismo tiempo hacia la transformación continua y hacia la unidad originaria. El vacío implica, también, el alumbramiento, por esta razón, para Valente, el poema no se escribe, *se alumbra*; y por ello es inútil corregirlo ya que el vacío no se puede acrecentar.

El subfondo semántico originado por el símbolo del vacío hace que se interrelacionen conceptos y palabras creando familias léxicas y campos conceptuales del lenguaje que convierten en metonimias vocablos que inicialmente no lo parecen, e incluso poemas enteros. El intertexto se transforma entonces en otro nombre del nombre en proceso: una metonimia pura. Se revela así el fondo metonímico del lenguaje y por ello la “corrección” no afecta nunca a la esencia del fundamento. Es una variación suya inagotable, otro modelo de lo pleno, de su carácter

¹⁷⁶² Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro*, op. cit., p. 63.

¹⁷⁶³ Valente, José Ángel, “Poema”, *Obra poética 2*, op. cit., p. 113.

transfusivo y traslativo, como señala Laozi: “la gran plenitud es como vacía; entonces es inagotable”.¹⁷⁶⁴

Este aspecto inagotable permite a las palabras sobrepasarse y acceder a una especie de resonancia allende las resonancias, donde el vacío parece desplegar el *más allá* del poema. El poeta chino subraya: “Puesto que lo esencial es indecible, el poema sólo puede hablar rodeando el tema, circundando un vacío”¹⁷⁶⁵.

De forma recursiva, los intervalos del poema permiten que éste sugiera la existencia indecible de *un más allá* del poema. El vacío comunica la melodía del silencio. Desplaza los *límites*: “Progresión continua hacia un horizonte que se nos revela inalcanzable para llevarnos siempre hacia él”.¹⁷⁶⁶ Infinitud que en lógica se relaciona con el teorema de Incompletitud.



¹⁷⁶⁴ En la tradición estética oriental, el vacío, según Francois Cheng, es, “a la vez estado supremo del origen y elemento central en el mecanismo del mundo de las cosas” (*Vacío y Plenitud, op. cit.*, p. 47).

¹⁷⁶⁵ Ryckmans, Pierre, “Poesía y Pintura. Aspectos de la Estética China Clásica”, *El Paseante*, #20-22, 1993, p. 142.

¹⁷⁶⁶ Valente, José Ángel, “Chillida o la transparencia” en Chillida, Eduardo, *Chillida, 1948-1998. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, op. cit.*, p. 109.



VALENTE Y LOS HOPI. EL BORDE DEL VUELO.

...amarillo anaranjado y ardió el aire
J.Á. Valente.

En *Cómo se pinta un dragón*, Valente afirma que “la palabra poética sólo se reconoce en su fluir”¹⁷⁶⁷. Las peculiaridades de este fluir serán el centro de nuestra atención en este apartado, en cuanto consideración del fluir como organización semántica que captura estados dinámicos que no están en movimiento, tal como sucede en la lengua de los Hopi¹⁷⁶⁸, en la cual los fenómenos están en curso de manifestación.

Si damos por establecido que hay una dinamicidad propia del poema en su tensión infinita de su por venir, en su estar en camino, podríamos probar sobre el lenguaje poético las transformaciones que ocurren. Contemplemos:

*AL lento sol que baja hacia la tarde
ceder, abandonarse.*

Declinación.

*El flujo del vivir
se ha ido deteniendo imperceptible
como el borde del vuelo o la caricia.
Aún dura leve lo que fuera huella
de su tacto tenue.*

¹⁷⁶⁷ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 11.

¹⁷⁶⁸ Los Hopis son un extenso grupo nativo norteamericano de los indios pueblo, de unos 10.000 individuos, muchos de los cuales viven en Arizona (EE.UU.) en la reserva federal Pueblo Navajo. Su cultura es similar a la de los zuñi, aunque hablan una lengua uto-azteca. Son uno de los pocos grupos aborígenes que mantienen su cultura hasta la actualidad; sus poblados son antiguos, algunos con una historia de 1.000 años.

No sé si salgo o si retorno.

¿Adónde?

.....¹⁷⁶⁹

En el poema escuchamos el *flujo* de lo imperceptible: “*El flujo del vivir/ se ha ido deteniendo imperceptible / como el borde del vuelo o la caricia*”.

Y, sentimos la *vibración* del adónde del qué cuando “nunca” suena, en las vibraciones que se dispersan sin *límite*: *baja, abandonarse; Declinación, deteniendo; flujo, fuera; huella, leve, tenue, etc.* Las vibraciones oscilan sin desplazamiento; impactan sin duración: *se ha ido deteniendo imperceptible/como el borde del vuelo o la caricia. /Aún dura leve lo que fuera huella /de su tacto tenue.*

Las palabras resultan fosforescentes y, el canto, evanescente; el alfabeto disperso del *sol, la vida* y el *vuelo*, se reúne en la huella y se disuelve en el tacto o en su luz.

Los poemas de Valente son, como los de Dante, danzas leves y breves, cantos *evasivos*¹⁷⁷⁰ en que el conocimiento es *distanciamiento* por

¹⁷⁶⁹ Valente, José Ángel, “(Luces hacia el poniente)”, *Fragmentos de un libro futuro, op. cit.*, p. 27.

¹⁷⁷⁰ Para Ossip Mandelstam la materia poética en Dante es volumen de la danza: “En numerosos cantos de Dante podemos encontrar un preámbulo impresionista. Su objeto es presentar en la forma de un abecedario disperso, de aspecto discontinuo, luminoso, - de alfabeto diseminado, los mismos elementos que, según la ley de la mutabilidad de la materia poética, deben unirse en

cuanto las imágenes se fugan. Al esgrimir O. Mandelstam su coloquio sobre Dante, apunta: “En Dante las imágenes se separan y se despiden. Resulta difícil descender por los vericuetos de su verso lleno de despedidas”.¹⁷⁷¹

El *¿Adónde?* en que se suspende el poema converge y se hunde en *el borde del vuelo*.

El borde del vuelo es el límite semántico del poema, su persistente vibración.

Los verbos segmentados *ceder*, *abandonarse*, vibran en sus bordes, absorben el movimiento y se absorben en las *luces hacia poniente*, es decir, en el poema por-venir.

La caricia semántica del *borde del vuelo* expande su constelación en el fulgor de nadie: *dura leve*, *tacto tenue*, son expresiones en que el impacto oscila sin desplazamiento. Los semas implícitos en los términos rozan, unos con otros, el aire icónico en que se mueve o suspende el tema que acontece: el *vuelo* mismo.

Finalmente, *el borde del vuelo* se filtra entre las sílabas y, todas vibran: *len-to*, *tar-de*, *de-te-nien-do*, *tac-to*, *te-nue*.

El aspecto potencial, virtual y vibratorio de las sílabas y palabras en la tensión del poema por-venir, no sólo nos recuerda las concepciones de la física moderna, sino, también, aspectos sorprendentes de la lengua de

fórmulas significativas”. Mandelstam, Ossip, *Coloquio sobre Dante. La cuarta prosa*, Visor, Madrid, 1995, p. 50

¹⁷⁷¹ *Ibíd.*

los Hopi, de las Upanishad¹⁷⁷², del ideograma *Wu* o de los mantras de estas tradiciones.

El sentido de *wu* es ‘sin, puesto aparte, puesto a un lado, despojado de’¹⁷⁷³. El ideograma representa el fuego bajo una barrera, según Jacques Brosse:

Indica, a la vez la barrera que hay que destruir y el fuego central que debe finalmente consumir todas las ilusiones, todas las apariencias que disimulan la vacuidad, ilimitada, incondicionada, indeterminada, impersonal y eterna.¹⁷⁷⁴

La función liberadora (“mágica”) de *wu*, no está en su sentido, sino en el sonido mismo: “Actúa un poco a la manera de un *mantra*, como el sonido *Om* del tantrismo indio y del budismo tibetano. Es, en definitiva, una cuestión de consonancia, de resonancia directamente recibida por el organismo, una vibración universal percibida por el ser entero”¹⁷⁷⁵.

La idea de vacuidad, la superación de los dualismos¹⁷⁷⁶ y la consonancia con la vibración universal implican que en la experiencia mística, el practicante se convierta él mismo en *wu*, sumido en fusión más que óptica, visceralmente universal: “no ser sino uno con él, es decir, no sólo haberse reunificado, sino haber reconciliado y juntado lo exterior y

¹⁷⁷² En que predomina la potencia ilimitada de *Vac*.

¹⁷⁷³ Brosse, Jaques, *Los Maestros Zen*, la Aventura Interior, Barcelona, 1999, p. 159

¹⁷⁷⁴ *Ibíd.*

¹⁷⁷⁵ *Ibíd.*

¹⁷⁷⁶ Se insta al discípulo a superar las nociones últimas de ser y no-ser, de tener o no tener. Expresa J. Brosse, “Wu es, en suma, negación absoluta de todo dualismo y afirmación enérgica del no-dualismo [...] esto no se trata tan sólo de admitirlo intelectualmente, sino de experimentarlo en todo el ser, cuerpo y espíritu, hasta lo más profundo de la conciencia, del organismo mismo...”
Ibíd.

lo interior hasta la total indistinción...”¹⁷⁷⁷. Y esto es lo que sucede asimismo cuando la palabra en los poemas de Valente va al fondo del adentro, al interior que convoca y abre en la abertura donde ella misma surge como puro fenómeno de existencia, hasta que “...*Nos da la transparencia para que el mundo pueda verse a través de nosotros o pueda oírse como oímos el sempiterno rumor del mar en la concavidad de una caracola*”.¹⁷⁷⁸

Sentimos entonces que *vibran* cóncavos los rumores plásticos de la materia verbal, la forma *recursiva* del sonido fónico, de su motivación léxica, asonante también en el concepto: “*oírse como oímos*”, “*rumor del mar*”, “*concavidad de una caracola*”, son como mantras. Los mantras, son combinaciones de sílabas sagradas en que se considera el sonido correspondiente a un cierto aspecto de la iluminación y se recita para identificarse con ese aspecto de la mente iluminada. *Man* significa ‘mente’ y *tra* significa ‘liberar’. Según el hinduismo, el mantra *Om* es el sonido primigenio del universo, el origen y principio de todos los mantras.

En cuanto a la lengua de los Hopi, las investigaciones de Benjamin Lee Whorf demuestran que su lengua, en la que ellos inscriben su vida, es ajena a nuestra concepción del tiempo: “no comporta palabras, formas gramaticales ni giros idiomáticos que se refieran directamente a lo que

¹⁷⁷⁷ *Ibíd.*

¹⁷⁷⁸ Valente, José Ángel, “(Desde el otro costado)”, *Fragmentos de un libro futuro, op. cit.*, p. 34.

nosotros llamamos "tiempo", o a los vectores de tiempo y movimiento que nosotros empleamos".¹⁷⁷⁹

Sin embargo, está mejor equipada que nuestras lenguas para abordar procesos ondulatorios y fenómenos vibratorios¹⁷⁸⁰, como los que se pueden encontrar en el campo de la mecánica cuántica.

La sintaxis Hopi se informa sobre un almacén metafísico que le permite captar otra imagen del mundo; sus tiempos verbales capturan estados dinámicos que no están en movimiento. La organización semántica de los fenómenos que están en curso de manifestación comporta un modelo similar al que acabamos de exponer en la poética de Valente, de tal modo la idea de que "las palabras van hacia el poniente" podría equivaler en la concepción Hopi a los "acontecimientos de ello"¹⁷⁸¹, intensidad, sin tiempo, sin movimiento, pero que ya despliega su dinamismo por grados. Fuera del futuro, vibra, está, sin embargo, en nosotros, de forma vital.

¹⁷⁷⁹ Whorf, Benjamin Lee, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barral, Barcelona, 1971, p. 79. Nosotros estamos encerrados en nuestra cultura, afirma G. Steiner, "La metafísica sobre la que descansan nuestra lengua, nuestro pensamiento, nuestra cultura moderna nos confina a un espacio infinito y estático de tres dimensiones, y a una progresión temporal ininterrumpida. Estas dos "coordenadas cósmicas" que se unen armoniosamente en la física de Newton y en la física y la psicología de Kant. Nos hacen encarar profundas contradicciones internas en el universo de la mecánica cuántica y de la relatividad de cuatro dimensiones". Steiner, George, *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, op. cit., p. 108.

¹⁷⁸⁰ Los Hopi contrastan los fenómenos vibratorios y con ello nos sorprenden sus afinidades con la teoría de cuerda y la mecánica cuántica; en este sentido Benjamin Whorf abre su disertación: "De acuerdo con las concepciones de la física moderna, el contraste de la partícula y el campo de vibraciones es más fundamental en el mundo de la naturaleza que otros como espacio y tiempo, o pasado, presente y futuro, que son la clase de contraste que nos impone nuestra propia lengua. El aspecto de contraste de la lengua Hopi [...] obliga prácticamente al pueblo Hopi, al ser obligatorio por la forma de sus verbos, a percibir y observar los fenómenos vibratorios, animándolos además a encontrar nombres y clasificar esta clase de fenómenos". Whorf, Benjamin Lee, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, op. cit., Barral, Barcelona, 1971, p. 72.

¹⁷⁸¹ *Ibid.*, p. 76.

Queremos decir con ello que estas similitudes proceden del fondo simbólico y poético del lenguaje cuando éste desciende, o asciende, según se mire, al centro de su constitución originaria. Son “emblemas” o más bien, según nuestro estudio, recursividades del fenómeno poético. Y las reseñamos por su valor análogo en culturas diferenciadas, pero cuyo intertexto evidencia un gozne de rotación simbólica o *matema* recursivo del fenómeno poético. Es indudable, por otra parte, la atención de Valente a estas formas de cultura universal que funcionan en su escritura como latidos de un riego común originario. Y esto afecta a la semántica como sobresignificación de sentido sobre los valores sémicos convencionales de las palabras. Valente otorga al significado una vibración de sentido que la intuición poética induce en su obra como singularidad de existencia, según ha expuesto en diversas reflexiones Domínguez Rey, quien configura en este *límite* o frontera la distinción entre lo que comprende normalmente el estudio lingüístico, sobre todo funcional, y la poética propiamente dicha como fundamento del lenguaje. La retracción de la forma poética descubre el sofisma que el concepto de “desvío” aplicado a la poesía comporta en el estudio funcional del lenguaje; la poética retrae en cambio el “desvío” del funcionalismo al fundamento que corrige en el lenguaje el proceso mental como merma entrópica – materia sin energía renovada- dotándolo de nuevo impulso. De este modo, el lingüístico es sólo un modo inicial de estudio del lenguaje, no su fundamento. Domínguez Rey invierte así la tesis ya clásica de Jakobson al reconducir la poética a la lingüística como una función suya entre otras más básicas,

como si al hablar el hablante no se fijara sino accesoriamente en el modo de decir lo que dice.¹⁷⁸²

Dicho modelo semántico de lo que está en curso de realización permite a las percepciones subjetivas o "mapas ideales" elevarse al plano objetivo, allanarlo; este escollo intelectual sólo lo saldamos con expresiones estrictamente matemáticas, según Whorf:

Al traducir al inglés, el Hopi diría que estas entidades en proceso de causalidad "vendrán" o que ellos -los Hopis- "irán hacia ellas", pero en su propio lenguaje no existen verbos que correspondan a nuestro "venir" e "ir", que significan movimiento simple y abstracto, de acuerdo con nuestro concepto cinemático puro¹⁷⁸³.

El modo como los Hopis abordan las hipótesis, lo abductivo, los acontecimientos por venir, considera la impronta del observador sobre el proceso observado¹⁷⁸⁴ y es susceptible de las posturas provisionales de la astrofísica y teorías ondulatoria y corpuscular contemporáneas.

Existe en la lengua Hopi un "criptotipo"¹⁷⁸⁵, un significado sumergido, sutil y elusivo, que organiza categorías semánticas similares a las que vimos en el poema analizado; criptotipos como "dispersión sin límites, oscilación sin desplazamiento, impacto sin duración, movimiento

¹⁷⁸² Domínguez Rey, Antonio, "Metacritica de la función poética". *Foro Hispánico*, (En edición).

¹⁷⁸³ Inherente a lo expuesto, agrega Whorf: "Las palabras que en este caso se traducen por "venir" se refieren al proceso de acontecer sin llamarle movimiento: son "aconteceres hacia aquí" (*pew'i*) o "aconteceres de ello" (*angqo*) o "llegados" (*pitu*, en plural *oki*) refiriéndose por lo tanto a la manifestación terminal, a la llegada real a un punto dado y no a cualquier clase de movimiento que haya precedido la llegada". Whorf, Benjamin Lee, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁷⁸⁴ Le es natural la evaluación del margen del error. *Vid.* Steiner, George, *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, *op. cit.*, p. 109.

¹⁷⁸⁵ La noción de 'criptotipo' está en el centro de la semántica de Whorf. Se define como un significado que "no corresponde a ninguna palabra específica, pero cuya importancia funcional en una gramática es mostrada por el análisis lingüístico". Whorf, Benjamin Lee, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, *op. cit.*, p. 124.

dirigido”¹⁷⁸⁶ que también encontramos en la escritura de Valente y que podríamos incluir entre aquellos que traducen una metafísica implícita en una gramática manifiesta.

Si además de leer los poemas, los miramos o contemplamos, podemos encontrar, según Valente “criptografías”:

*TAN sólo escribe criptografías. Sigue en su hechura las técnicas instintivas del disimulo y de la ocultación. Percibido, hace esas composiciones inquietantes. Tal vez hay en una de ellas, en la que acaso constituya el centro del laberinto, un secreto, un tesoro escondido. Pero no sabemos cuál es.*¹⁷⁸⁷

Este poema expresa la *modulación* de la materia y lo podemos considerar un modelo hermenéutico para la estética moderna porque nos lleva a preguntar a las cosas su *de dónde* y su *hacia dónde*. Indagar por sus *límites*.

¹⁷⁸⁶ Por medio del estudio de los "criptotipos" en las diversas lenguas, anota Steiner siguiendo la teoría de Whorf: "la antropología y la psicología llegarán a comprender los juegos profundos del sentido, la dinámica de las formas relevantes y significativas que conforman una cultura. Sin duda alguna, es en extremo difícil para un observador extraño, confinado a la visión que le impone el marco de su propia lengua, penetrar hasta las profundidades simbólicas de la actividad de una lengua extranjera. Esforzándonos por alcanzar el fondo, sólo removemos el limo. Además los "criptotipos están tan cerca o tan por debajo del umbral del pensamiento consciente" que incluso un hablante nativo es incapaz de expresarlos con las palabras adecuadas. Por supuesto, escapan a la traducción. Y, sin embargo, una escrupulosa observación, guiada por la filosofía y la poesía, permite al lingüista y al antropólogo llegar, al menos hasta cierto punto, al "sistema de estructuras" de una lengua extranjera. Sobre todo si adopta los principios de desprendimiento irónico que informan a toda concepción relativista digna de su nombre". Steiner, George, *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, op. cit., pp. 109-110.

¹⁷⁸⁷ Valente, José Ángel, "(Estética)", *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 31.

1. LA TRANSFORMACIÓN Y LA CONDENSACIÓN. PIEDRAS Y CRISTALES.

Quando la piedra se hace transparente o –mejor aún–
cuando la transparencia se hace piedra,
se pueden leer todos los sueños de la tierra.
Edmond Jabés.

La formación, transformación y densidad máxima de la palabra poética pueden ser consideradas metáforas *límites* de la virtualidad de la piedra; considerada ésta en sus extremas transiciones hasta la transparencia. La vida de las piedras abre un tercer espacio en la tendencia de la materia a la metamorfosis, según Goethe, “un concepto superior que impera sobre lo regular y sobre lo irregular”, espiral de lo amorfo:

La más hermosa metamorfosis del reino inorgánico se produce cuando, al surgir, lo amorfo se transforma en lo dotado de forma. Toda masa tiene la propensión y el derecho a ello¹⁷⁸⁸.

La piedra se ‘convierte’ en lo que ya es:

LA verdinegra

ascensión amarilla de la piedra

sobre el fondo oscuro, solitario, del aire.

Enfrente, lejos, el crepúsculo

que tiene aún un lecho

¹⁷⁸⁸ Goethe, Johann Wolfgang von, *Máximas y reflexiones*, Edhasa, Barcelona, 1996, p. 260.

*de roja luz,
delgado lecho o borde ardiente, ardido, para la claridad,
....
La lenta piedra va
escondiéndose en sombra
por sus entrañas mismas engendrada.*

*La piedra ha parido la noche.*¹⁷⁸⁹

Musicalmente se ejecuta una luz que asciende (verdinegra, amarilla, roja), que evoluciona pétrea, arde, se borra; que se *integra*, tenue, con otra sonoridad que se ejecuta con la lejanía de la voz (fondo, solitario, lejos, el crepúsculo, nostalgia, distancia, sombra, noche). *Infinivertidamente*, luz y voz se responden, se estrechan y se transparentan. La piedra capta, refleja y repite el canto del universo.

Este poema puede ser considerado otro modelo hermenéutico para la estética moderna y, en cuanto a su carácter de modelo hermenéutico filológico, nos lleva a pensar en la peculiaridad *lítica* de las palabras poéticas en que la luz antigua cae vertical sobre las piedras y vemos lo que éstas cantan, ya que sus texturas son zonas de fallas, cizallas¹⁷⁹⁰ o diaclasas. La palabra poética es como una diaclasa, una fractura en las

¹⁷⁸⁹ Valente, José Ángel, "(Obradoiro)", *Fragmentos de un libro futuro*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁷⁹⁰ Una zona de falla se encuentra compuesta por innumerables superficies de falla frágiles, subparalelas e interconectadas, estrechamente espaciadas conteniendo zonas de brecha. La zona de cizalla corresponde a una ancha zona de deformación generada bajo condiciones dúctiles a dúctiles-frágiles. <http://www.uclm.es/users/higueras/yymm/fallas/FallasPrimeraParte.htm>

rocas que no va acompañada de deslizamiento de los bloques que determina, no siendo el desplazamiento más que una mínima separación transversal. Esta transducción y *límite* de la *fisis*, nos reenvía a la máxima de Goethe que dice, “Son las piedras maestros mudos que hacen enmudecer al observador, y lo mejor que de ellas se aprende no es comunicable”.¹⁷⁹¹

El poema es una criptografía del tiempo detenido, sus palabras son piedras que absorben el tiempo o, para decirlo en los términos de O. Mandelstam, un poema es una piedra, “un diario del tiempo”¹⁷⁹², en que se ha incrustado el pasado y el futuro, que “penetra en las tinieblas geológicas de los tiempos futuros”¹⁷⁹³; sus imágenes son inextinguibles, materia de un edificio sonoro, diaclasas, memoria, creación de lo que ya es ruina, gestación de un adentramiento, como señala Valente: “Crear, en suma, lo que es ya ruina, duración, la piedra fracturada; entrar no ya en el hoy, sino directamente en la memoria”.¹⁷⁹⁴

El poema resulta así un “coágulo meteorológico”, una concentración densa, compacta, pero licuescente también en el infinito, con lo que obtenemos la rotación cósmica del universo y sus representaciones culturales. Mandelstam nos traslada a los embates geológicos:

¹⁷⁹¹ Goethe, Johann Wolfgang von, *Máximas y reflexiones*, *op. cit.*, pp. 172-173.

¹⁷⁹² Mandelstam, Ossip, *Coloquio sobre Dante. La cuarta prosa*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁷⁹³ Una piedra, expresa O. Maldestam, es, “un diario impresionista del tiempo atmosférico acumulado por millones de años de desastres; pero no sólo del pasado, sino también del futuro; en ella está la periodicidad”. *Ibid.*, p. 69.

¹⁷⁹⁴ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, *op. cit.*, p. 12.

Una piedra no es otra cosa que el tiempo mismo, sacado del espacio atmosférico y puesto en el espacio funcional. Para comprender esto, hace falta imaginar que todos los cambios geológicos y desplazamientos pueden descomponerse completamente en elementos meteorológicos. En este sentido, la meteorología es anterior a la mineralogía, la recubre, le da vigor y realza su significado.¹⁷⁹⁵

El poeta hace una pequeña confesión autobiográfica y nos cuenta que cuando preparaba la concepción del coloquio sobre Dante pidió consejo “a la calcedonia, las cornalinas, el yeso cristalizado, el espato, el cuarzo, etc.”¹⁷⁹⁶. Maldestam nos dice que los minerales son un “maravilloso comentario orgánico de Dante”.¹⁷⁹⁷

En los impactos de las cornalinas podemos leer un significado sumergido:

.....

*La luz se descompuso
del blanco al amarillo anaranjado y ardió el aire
y una rígida costra
cubrió la tierra seca
con ácidos cristales
de color verde jade.*

.....¹⁷⁹⁸

¹⁷⁹⁵ Mandelstam, Ossip, *Coloquio sobre Dante. La cuarta prosa, op. cit.*, p. 68.

¹⁷⁹⁶ *Ibíd.*

¹⁷⁹⁷ *Ibíd.*

¹⁷⁹⁸ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 236.

Este significado sumergido lo presentimos en la vibración semántica (sus matrices conceptuales y léxicas) de las palabras, en su oscilación sin desplazamiento: *se descompuso, rígida, verde jade*; en su dispersión sin límites: *amarillo anaranjado y ardió el aire*; movimiento dirigido: *cubrió la tierra seca*; impacto sin duración: *y ardió el aire*.

Todo el texto lo podemos contemplar como la *cristalización* de una sola palabra “jade” que atraviesa todo un ciclo de *formación*. Se subraya la fluidez del fenómeno de la luz e inmediatamente se borra, como sucede en el estilo de Dante¹⁷⁹⁹; en uno y en otro las palabras tienen los tintes y la estructura de los cristales; se han formado y coloreado de manera geológica; *expectrovertidamente* puesto que han estado *expuestas*. En el adentro de su estructura *material* está su inmenso valor.¹⁸⁰⁰

Volviendo al poema, como origen de su formación, el *jade* da fe de una falla o catástrofe, pues esta piedra se forma en zonas de metamorfismo profundo cuando se dan temperaturas adecuadas¹⁸⁰¹.

¹⁷⁹⁹ Estilo en que los paisajes se devoran:” Cuantos el campesino que reposa/ en el alcor, cuando el que al mundo aclara /menos quiere ocultar su faz radiosa,/ mientras danza el mosquito y ya se para la mosca, /gusanitos de luz viendo/ está, en el valle do vendimia y ara/con tantas llamas vi resplandeciendo/ la octava bolsa; y pronto se mostraron/ conforme el fondo oscuro iba surgiendo./ Como vio el que los osos vindicaron.....con los caballos que al azul volaron...tal cada llama abajo circulaba/ sin que quedase el hurto manifiesto, /pues cada una a un pecador robaba”. Alighieri, Dante, *Divina comedia*, Infierno, Canto XXVI, Cátedra, Madrid, 1996, pp. 231-233.

¹⁸⁰⁰ Hacemos eco de la apreciación enfática de O. Mandelstam acerca de la materia de la palabra en Dante: “Su estructura material es infinitamente más importante que su famoso aspecto escultórico. Imaginen un monumento de granito o de mármol, cuya tendencia simbólica esté orientada no hacia la representación del caballo o del jinete, sino a revelar la estructura interna del mismo mármol o del granito. Con otras palabras, imaginen un monumento de granito erigido en honor del granito y para revelar su idea; de esta manera pueden tener una idea clara de la relación entre forma y contenido en Dante”. Mandelstam, Ossip, *Coloquio sobre Dante. La cuarta prosa*, *op. cit.*, p. 40.

¹⁸⁰¹ El origen de su formación es de rocas metamórficas.

Las palabras de Dante y Valente funcionan como cristales. Los cristales han sido el modelo para muchos escritores, tales como Valéry, Wallace Stevens, Pessoa, Benn, Massimo Bontempelli, Borges e Italo Calvino. Este último los considera como imagen de invariabilidad y de regularidad de estructuras en los procesos de formación de los seres vivientes:

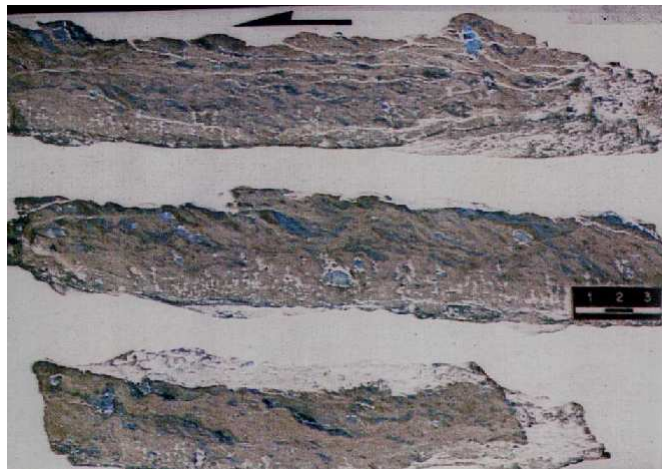
El cristal, con su talla exacta y su capacidad de refractar la luz, es el modelo de perfección que siempre ha sido mi emblema (...) se sabe que ciertas propiedades del nacimiento y crecimiento de los cristales se asemejan a las de los seres biológicos más elementales, constituyendo así casi un puente entre el mundo mineral y la materia viviente.¹⁸⁰²

Los aspectos poéticos, biológicos, geológicos y matemáticos de los cristales los constituyen en profundos modelos hermenéuticos para la filología. El cristal como modelo de *expectroversión* en cuanto ésta, según lo proponemos en esta Tesis, contempla la formación, la *exposición*, transformación, refracción, las incrustaciones, opacidades y oquedades de las palabras; la *estructura interna de su materia*. Por las razones de *exposición* milenaria de las palabras abducimos que O. Mandelstam defiende su importante consideración sobre Dante:

Nadie se ha acercado todavía a Dante con el martillo de un geólogo, para averiguar la estructura cristalina de su roca, para estudiar sus incrustaciones, su opacidad, sus oquedades, para valorarla como un cristal puro que ha estado expuesto a los más variados avatares.¹⁸⁰³

¹⁸⁰² Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1996, p. 85.

¹⁸⁰³ Mandelstam, Ossip, *Coloquio sobre Dante. La cuarta prosa, op. cit.*, p. 50.



La estructura cristalina de la roca es una variante del modelo de *expectroversión* de la estructura interna de la *materia* de la palabra. En cuanto ésta como aquella puede ser considerada como “un diario del tiempo” por su *exposición* milenaria. *Expectroversión* del tiempo inmemorial, formación, incrustación, *exposición*, metamorfosis, refracción, opacidad, oquedad de las palabras.

EXPECTROVERSIÓN: DIARIO DEL TIEMPO DE LAS PALABRAS.

Hay una conexión profunda entre piedra y cultura¹⁸⁰⁴ que da cuenta de las sorprendentes coincidencias en el movimiento del espíritu, según hemos visto anteriormente, entre culturas muy diversas; por lo tanto deberíamos admitir que, no tenemos modo de concebir la antigüedad del espíritu, pues sólo podemos saber lo que corresponde a unos pocos miles de años que comparados con el desorbitado remoto paisaje de aquel, no son nada.¹⁸⁰⁵

¹⁸⁰⁴ Como lo atestiguan las páginas que Novalis consagró a la minería y a los mineros.

¹⁸⁰⁵ Lo anterior no se aparta de la clave de interpretación que nos revela B. Whorf: “El darse cuenta del increíble grado de diversidad que existe entre los sistemas lingüísticos que se extienden por todo el mundo le deja a uno la inevitable sensación de que el espíritu humano es inconcebiblemente antiguo; [...]de que los acontecimientos de estos milenios recientes no tienen

II. EL CERO, LÍMITE DE LA NADA

He llegado a la *Idea del Universo*,
exclusivamente a través de la sensación [...] para conservar una *noción imborrable de la nada pura*.
Mallarmé.

Investigando en la tradición mística hindú encontramos que en la raíz del cero están la ausencia y la *nada*. La ausencia en cuanto alteridad la hemos venido trabajando en los capítulos precedentes, vislumbrando en el lenguaje la dimensión *límite* de la ética y, entonces vamos ahora, en conexión con lo anterior, a transitar por la ausencia que traduce el *cero* y la *nada*. El espectro místico-matemático del cero nos interesa en varios sentidos, uno como “péndulo inmóvil” (o “matriz de lo posible”, en palabras de Valente); otro su sentido lógico, que podemos trasladar al plano ético poético, según la definición dada por Frege de cero como “desigual consigo mismo”¹⁸⁰⁶ y, más ampliamente como *límite* de la *nada* en cuanto interioridad, lo que nos lleva al aspecto fundamental de la creación poética, cual es la atención profunda al vacío y sus acciones transformadoras, que estarían relacionadas con la disolución del yo, el adentro del lenguaje y el vacío de la forma.

Lo primero que hay que decir sobre el cero es que existen dos usos suyos, ambos extremadamente importantes, pero algo distintos. Uno es

ningún significado desde un punto de vista evolutivo; de que la raza no ha brotado repentinamente ni ha logrado síntesis de mando durante los recientes milenios, sino que solamente ha jugado un poco con unas cuantas formulaciones lingüísticas y actitudes de la naturaleza, legados por un pasado lejano e inexpressable”. Whorf, Benjamin Lee, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, op. cit., p. 247.

¹⁸⁰⁶ Frege, Gottlob, *Fundamentos de la aritmética. Investigación lógica-matemática sobre el concepto de número*, Laia, Barcelona, 1973, p. 98.

como indicador de lugar vacío en nuestro sistema numérico de valor por posición¹⁸⁰⁷; el segundo como un número en sí mismo, en la forma que lo empleamos como 0. Hay también otros aspectos distintos del cero en estos dos usos, a saber, el concepto, la notación y el nombre.

Nuestro nombre “cero” deriva del árabe *sifr*, el cual también nos da la palabra 'cifra'.

Cuando el cero llegó a Occidente (siglo XII), le fueron atribuidos varios apelativos. Estos constituían transcripciones más o menos latinizadas de la palabra *Sifr* (el vacío).

Las palabras *cifra* y *cero* se vinculan etimológicamente con el árabe *sifr* (el vacío), así como con el término sánscrito *sunya*, del que es la traducción. Se optará por él desde el siglo IX para designar lo que llamamos cero. Una doble evolución transformará *sifr* en *cifra* (latín, siglo XIII), luego en *chiffre* (francés, siglo XVI) o en *ziffer* (alemán, siglo XV) por un lado, y en *zefirum* (latín, siglo XIII), después en *zefiro/ zevero* (italiano, siglo XV), y, por último, en *cero*. La terminología occidental es pues indo-arábica, pero las razones de su asimilación no se han esclarecido.

Leibniz justifica el poner caracteres en el lugar de las cosas porque ello nos permite liberar la imaginación. La mente necesita instrumentos muy simples para abrirse a la infinitud.

¹⁸⁰⁷ Así pues, en un número como 3705, el cero es usado para que las posiciones del 3, 7 y 5 sean las que entendemos y no 375.

El difícil invento del cero, abrió el camino al desarrollo del álgebra moderna y de todas las ramas de las matemáticas desde el Renacimiento europeo¹⁸⁰⁸.

Al aplicar rigurosamente el principio de posición a cifras de base, desvinculadas de cualquier intuición visual directa, los sabios de la India dieron el paso decisivo hacia el perfeccionamiento definitivo de la numeración escrita. Gracias a ellos, anota G. Ifrah, “las historias paralelas de la notación numérica y del cálculo se fundieron por fin”.¹⁸⁰⁹

Los matemáticos hindúes transformaron el símbolo cero, en menos de medio siglo, hasta significar indistintamente “vacío o *nada*”, ampliando el sentido que hoy damos a la “cantidad nula” o “número cero”.

Esta arma permite construir el álgebra moderna y una de sus reglas fundamentales, aparentemente paradójica: “una deuda deducida de la *nada* se transforma en un bien, y un bien deducido de la *nada* se transforma en una deuda -el número opuesto a un número positivo es un número negativo y a la inversa –”.¹⁸¹⁰

De tal modo el genio hindú reunió dos nociones complejas: la de *ausencia* y la de *nulidad*, pero con un sentido de valor intermedio, el cual se perdió en la semántica funcional y, en consecuencia, como valor propio de lenguaje, que sólo recupera cierta poesía, como la de Celan o Valente.

¹⁸⁰⁸ La algebraización representó, al principio una generalización de la aritmética, G. Ifrah observa a este respecto que “se trata de signos en espera de número, que ocupan el lugar de una o varias cifras por venir, al igual que el cero ocupa el sitio de un orden de potencia sin contenido”. Ifrah, Georges, *Las cifras. Historia de una gran invención*, Alianza, Madrid, 1987, p. 318.

¹⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 275.

¹⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 277.

Los hindúes mucho antes que otras civilizaciones lograron unificar las nociones filosóficas de vacío, vacuidad, *nada*, ausencia, insignificancia, nulidad, etc. Desde antes del comienzo de nuestra era comenzaron a integrarlas bajo el signo de la *shunyata* (vacuidad), para más tarde, aproximadamente desde el siglo V, reunir las bajo el registro del “espacio vacío” (*shuynya-kha*) dejado por “la ausencia de unidades de algún orden en la numeración decimal posicional”¹⁸¹¹, para finalmente quedar unificadas bajo el número cero. Con esto podemos calibrar el extraordinario avance conceptual y el gran poder de abstracción. La aportación de los sabios y pensadores de la India no se redujo al campo de la aritmética abrieron las vías a la generalización del concepto de número estimulando el florecimiento del álgebra, desempeñando por tanto “un papel esencial en el desarrollo de las matemáticas y de todas las ciencias exactas”¹⁸¹².

El cero, como extensión natural de la vacuidad, confiere al pensamiento humano un potencial inmenso y es considerado como la creación que más influencia ha ejercido sobre el desarrollo de la inteligencia¹⁸¹³, según G. Ifrah:

[el cero] no sólo ha permitido colmar el vacío de los lugares desocupados en la escritura posicional de los números, no nos ha legado únicamente un vocablo, un grafismo y un símbolo, sino que también y sobre todo ha sido el origen de un concepto a la vez numeral y numérico, operador aritmético y número el mismo, como todos los

¹⁸¹¹ Ifrah, Georges, *Historia universal de las cifras. La inteligencia de la humanidad contada por los números y el cálculo*, op. cit., p. 1025.

¹⁸¹² *Ibid.*, p. 1026.

¹⁸¹³ *Ibid.*

demás, enteros, fraccionarios o irracionales, positivos o negativos, algebraicos o trascendentes”¹⁸¹⁴.

1. EL VALOR DE POSICIÓN.

La poesía es número, proporción, medida: lenguaje.
O.Paz

El uso del cero como valor de posición se debe a su virtud de ser capaz de contar la pausa; esta problemática *límite* la podemos trasladar al tejido verbal del poema e interpretar algunas consecuencias sintácticas y semánticas.

Para comenzar vamos a seguir la historia etimológica de lo que significa “contar”.

De todos los poderes de la palabra, el de designar los números parece ser uno de los más arcaicos. Se puede seguir el parentesco de la pareja de verbos que en algunas lenguas europeas designan la enumeración y el relato:

Compter / raconter (francés); *contare/ raccontare* (italiano); *contar / contar* (español y portugués), *comptar / contar* (catalán); *zählen/ erzählen* (alemán) [...] No es pues sorprendente, encontrar esta proximidad en lenguas indoeuropeas más antiguas. Así, en sánscrito, número, *sankhya*, significa etimológicamente una manera de decir las cosas”.¹⁸¹⁵

¹⁸¹⁴ *Ibíd.*

¹⁸¹⁵ Y en cuanto al inglés que utiliza hoy la palabra “*tale* para designar un relato, el término *teller* se aplica tanto al narrador como a un cajero de banco”. Ibrah, Georges, *Las Cifras. Historia de una gran invención*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p. 211.

Las palabras griegas *logos* y *arithmos* tienen una trayectoria similar, reseña G. Ifrah:

La palabra griega *logos*, que se aplica tanto a la cuenta como a la palabra o el relato, ha tomado sus diversas acepciones del antiguo significado del verbo *lego*: reunir, elegir, coger y, a partir de allí, contar, enumerar, numerar y, luego, relatar, decir. Asimismo, el término griego *arithmos* designa tanto el número, en sentido aritmético, como el orden, el arreglo. Esta ambivalencia persistirá en el término latino *numerus* y sus derivados: el adjetivo *numerosus* significa numeroso y armonioso.¹⁸¹⁶

Podemos comprobar estos trasposos análogos del “contar” entre las matemáticas y la literatura en un texto de Valente:

*ESTÁBAMOS en un desierto confrontados con nuestra propia imagen que no reconocíamos. Perdimos la memoria. En la noche se tiende un ala sin pasado. Desconocemos la melancolía....*¹⁸¹⁷

Vemos en este poema cómo se construye el *límite* de la *nada* como *límite* del olvido, contando y descontando, es decir midiendo, retrayendo las formas verbales temporales: *ESTÁBAMOS, reconocíamos, Perdimos, se tiende, Desconocemos*. ¿Retrayéndolas a dónde? Al cero infinito que las subtiende como “desierto” o cifra donde las vivencias temporales se desconectan y pierden el vínculo que las une configurando el significado de un sentido que en realidad se “des- siente”. El significado de

¹⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 211

¹⁸¹⁷ Valente, José Ángel, “(Lotófagos)”, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 38.

cada palabra funciona entonces como un *ala* tendida sobre la desolación del infinito. Cada punteo suyo es cifra, número que parte del cero inicial o ausencia implícita de todo signo.¹⁸¹⁸

Los tiempos son magnetizados por los propios instrumentos de medición, tal como lo describe Mandelstam en su coloquio sobre Dante, al describir como el poeta va provisto de todos los instrumentos para medir lo que se desvanece:

En poesía, donde todo es medida y todo sale de la medida y gira alrededor de ella y gracias a ella, los instrumentos de medir son la esencia de unas herramientas de naturaleza especial que cumplen una función activa y particular.¹⁸¹⁹

En poesía todo sale de la medida, la estrategia de las transformaciones y cruces de las palabras; de la sensibilidad a sus posiciones.

En la formación del poema cada signo opera como una mariposa tenue desprendiéndose de un lugar conocido para integrarse en otra dimensión y, por tanto, aquel signo (o animal) va cambiando su música y su luz, según la posición que ocupa: un desierto, nuestra propia imagen, la memoria, *ala* sin pasado, la melancolía, *Nada*.

Una onda diferenciadora, *expectrovertida*, se transfiere por todos los signos y nunca son iguales a sí mismos aunque se repitan. La

¹⁸¹⁸ Son éstas reflexiones aducidas desde el concepto de retracción aplicado por Domínguez Rey a la poesía de Valente.

¹⁸¹⁹ El poeta radicaliza esta tendencia: “Aquí, la temblorosa aguja de la brújula no sólo favorece una tormenta magnética, sino que ella misma la provoca”. Mandelstam, Ossip, *Coloquio sobre Dante. La cuarta prosa, op. cit.*, p. 36.

recursividad engendra sentido. En palabras de O. Mandelstam: “una cosa surge como el todo resultante de un único impulso diferenciador que la traspassa. Ni un solo instante se parece a sí misma”.¹⁸²⁰

De este modo no encontraríamos en el poema una sola forma, sino multitud de formas, pues una se extrae de otra y las palabras siempre devienen desiguales consigo mismas y, esto es muy importante porque se hacen análogamente matemáticas al *ceró* que es la forma como extracción o, para decirlo con palabras de Frege, 0 es el número que corresponde al concepto “desigual consigo mismo”¹⁸²¹, donde no cae *nada*.

En el sumidero del *ceró* se cuenta la pausa, como en el lugar de la palabra se cuenta la *nada*. Las cosas son incognoscibles en sí y por ello es tan importante la dimensión lógico matemática que encierra el concepto de posición y al cual somos muy sensibles en la contemplación del poema. Una posición muy diferente también de la lingüística en su estudio funcional, pues aquí significa igualdad o repetición invariable, y en poética, por el contrario, simboliza el asiento de lo diferente en apariencia igual. En tal sentido, la descripción lingüística se diferencia mucho de la poética, como sostiene Mandelstam:

¹⁸²⁰ En las palabras los instrumentos musicales se transforman y eso es lo que escuchamos en la poesía de Dante, agrega Mandelstam, “Si aprendiéramos a oír a Dante, oiríamos la maduración del clarinete y el trombón, oiríamos la conversión en violín de la viola y la dilatación de los pistones de la corneta. Seríamos testigos de la formación de una nebulosa en torno del laúd y de la tiorba de la futura orquesta tripartita y homofónica”. *Ibíd.*, p. 35.

¹⁸²¹ Frege, Gottlob, *Fundamentos de la aritmética : investigación lógica-matemática sobre el concepto de número*, con un estudio de Claude Imbert ; y prólogo de Jesús Mosterín , Edición: [2ª ed.], Barcelona : Laia, 1973, p. 98

La composición no se forma como resultado de la acumulación de particularidades, sino del hecho de que cada detalle se desprenda del objeto, se aleje de él, levite fuera del sistema, y se integre en un nuevo espacio o dimensión funcional, en el momento justo y en una situación única y específicamente determinada¹⁸²².

Los signos verbales o numéricos toman sus valores de acuerdo a la posición que ocupan; esta propiedad abstracta es muy importante para concebir inventos tan asombrosos como el cero, cuya posición ocupaba los vacíos creados por las unidades que faltaban en las representaciones numéricas, orales o escritas.

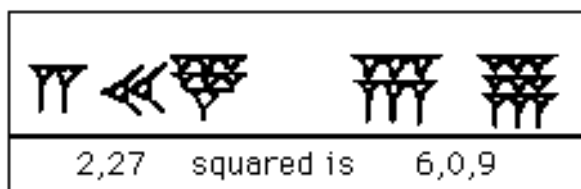
La creación del valor de la notación numérica “posicional” es fundamental, los rangos (unidades, decenas, centenas) no se expresan como tales, sino que se identifican únicamente por la posición, en la escritura, de los números (las “cifras”) por los que hay que multiplicarlos para obtener el total. Una escritura de este tipo que requiere el empleo del cero (espacio vacío o signo gráfico) sólo aparece en el transcurso de la historia en cuatro civilizaciones que conocieron la escritura: en Mesopotamia, China, la India antigua y los Mayas de América Central.

Se podría pensar que una vez que aparece un sistema numérico de valor por posición entonces el 0 como indicador de posición vacía es una

¹⁸²² Mandelstam amplía el eco de su observación: “Las cosas en sí no las conocemos [...] Así, al leer los cantos de Dante recibimos los partes de guerra del campo de operaciones militares y por ellos adivinamos la lucha de los sonidos de la sinfonía de la guerra, aunque cada parte pueda alterar por sí mismo la posición de las banderitas estratégicas o mostrar algunos cambios en el timbre de los cañonazos”. Mandelstam, Ossip, *Coloquio sobre Dante. La cuarta prosa, op. cit.*, p. 35.

idea necesaria, pero los babilonios tuvieron un sistema numérico de valor por posición sin esta característica durante 1000 años.¹⁸²³

Así, hubo que esperar al siglo IV antes de nuestra era para asistir a la introducción de un signo particular específicamente destinado a este uso: un signo cuneiforme con aspecto de caballete sesgado y doble que en adelante se usó en posición media y final, así como también en posición inicial para señalar fracciones sexagesimales de la unidad.



CERO BABILONIO

Este primer uso del cero para denotar un espacio vacío era como un signo de puntuación¹⁸²⁴ en que los babilonios colocaban dos símbolos de cuña en el lugar donde pondríamos nuestro cero para indicar si significa 216 o 21"6¹⁸²⁵. El cero babilonio, de hecho el primero de la historia, no sólo

¹⁸²³ Además no hay ninguna evidencia de que los babilonios sintiesen que había algún problema con la ambigüedad que existía. Extraordinariamente, sobrevivieron textos originales de la época de los matemáticos babilonios. Los babilonios escribían en tablas de arcilla sin cocer, usando escritura cuneiforme. Los símbolos se escribían en las tablas de arcilla blanda con el afilado ángulo de una aguja y por esto tienen una forma de cuña (de aquí el nombre de cuneiforme). Sobreviven muchas tablas de alrededor del año 1700 a. C. y podemos leer los textos originales. Por supuesto su notación numérica era bastante distinta de la nuestra (y no en base 10 sino en base 60) pero la traducción a nuestro sistema de notación no distinguiría entre el 2106 y el 216 (el contexto tendría que mostrar a qué nos referimos).

¹⁸²⁴ Este primer uso del cero para denotar un espacio vacío no es en realidad un uso del cero como número, sino meramente el uso de algún tipo de signo de puntuación para que los números tengan la interpretación buscada.

¹⁸²⁵ Las dos cuñas no fue la única notación que usaron; de hecho, en una tabla encontrada en Kish, una antigua ciudad de Mesopotamia situada al Este de Babilonia en lo que hoy sería la parte centro-sur de Irak, se usó una notación distinta. Esta tabla, que se piensa que data del 700 a. C., usa tres ganchos para denotar un espacio vacío en la notación posicional. Otras tablas que datan más o menos de la misma época usan un solo gancho para un lugar vacío. Esta es una

desempeñaba el papel de signo-cero en posición intermedia o final. Sobre todo cumplía una función de operador aritmético, lo que significa que adjuntar un cero al final de unas cifras multiplicaba el valor del número representado, algo parecido a lo que ocurre al pasar de 64 a 640 (= 64 x 10). Pero *nada* se concibió como número, o dicho de otro modo, como sinónimo de “cantidad nula”.

2. EL *SHUNYA*: EL CERO Y EL VACÍO.

La nada es nuestro eterno lugar de exilio;
el exilio del Lugar.

....

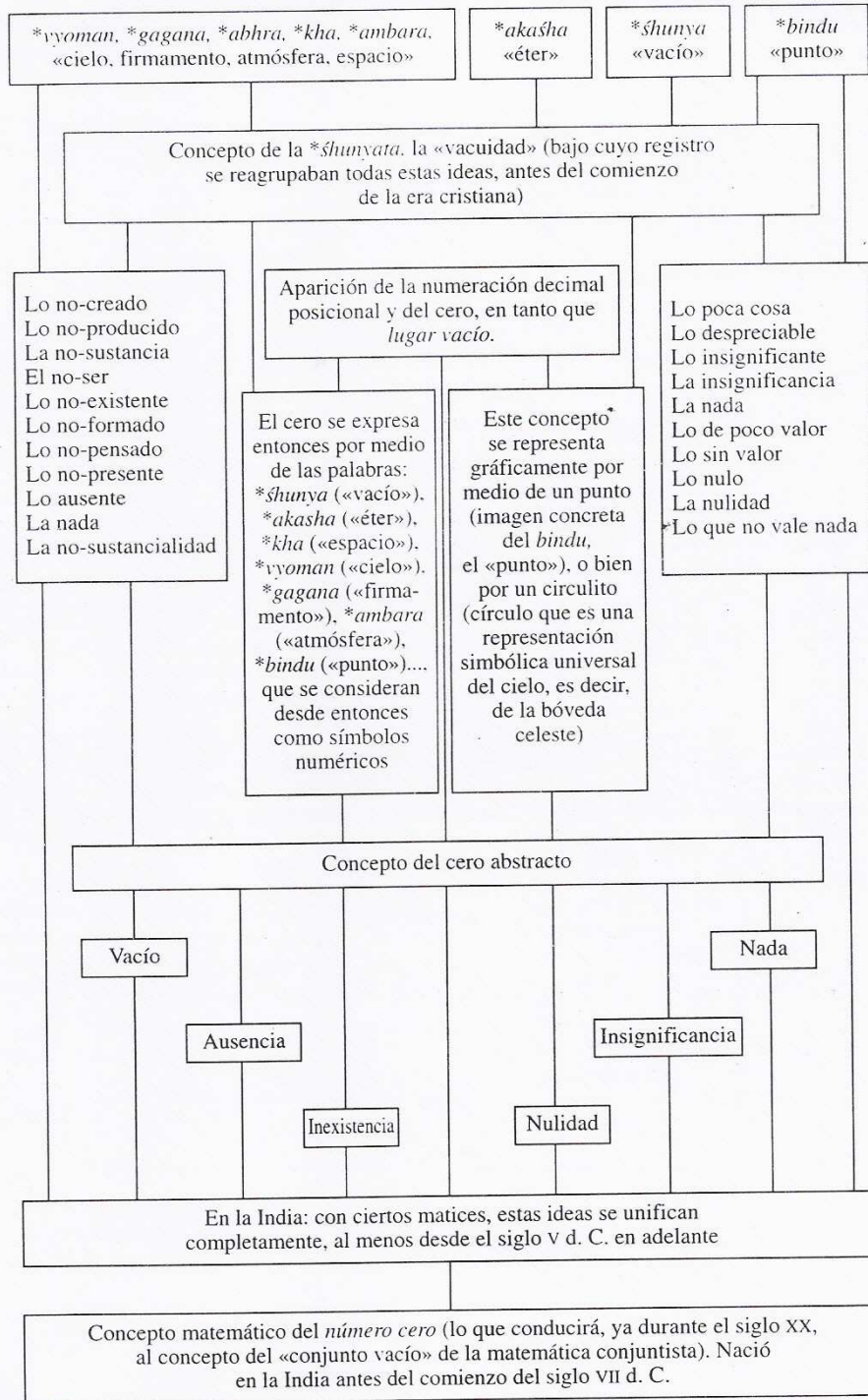
La sombra no es la falta, sino la plenitud
del vacío donde el astro resplandece.
Negrura, negrura de la Nada.

....

El mínimo fulgor es sospecha de universo.
Edmond Jabès.

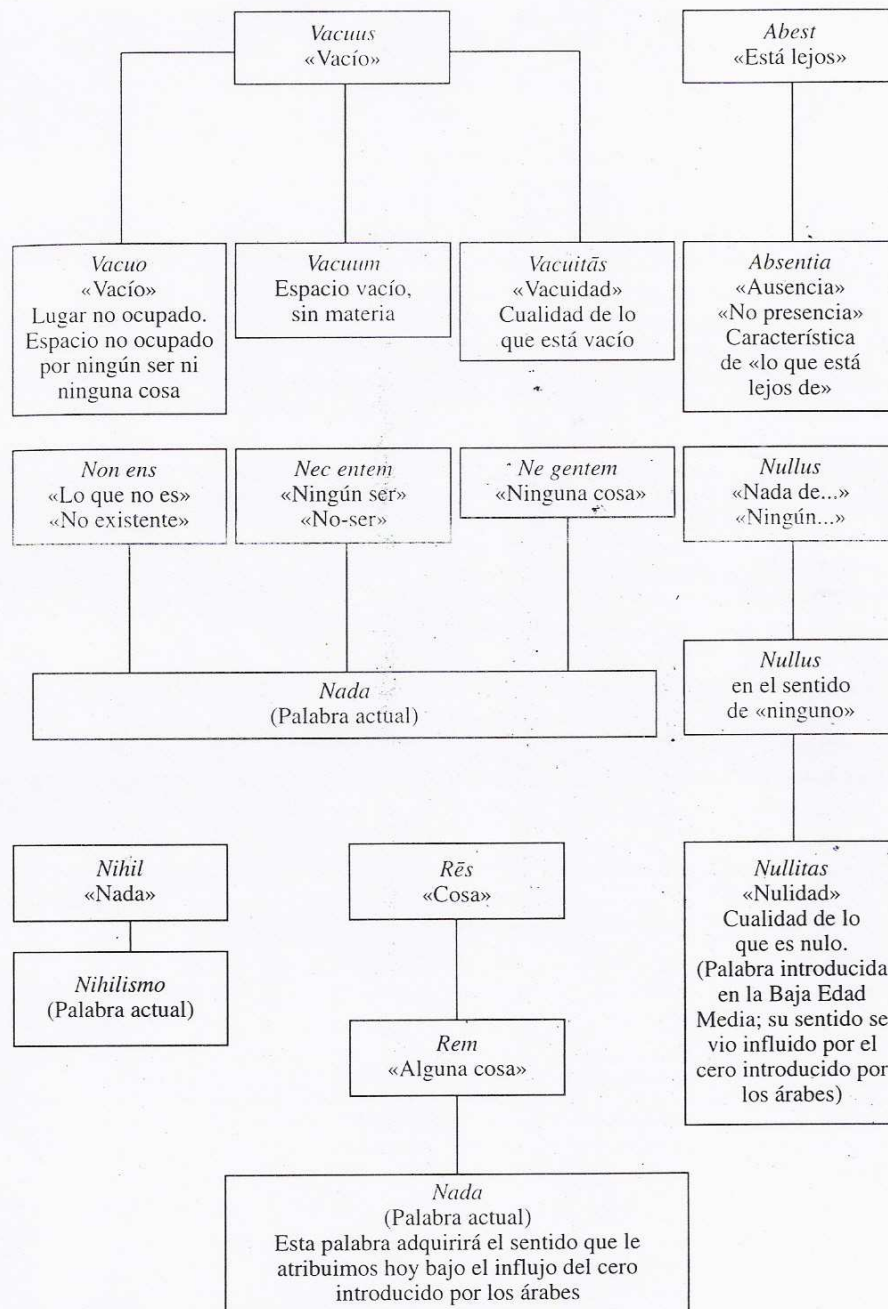
En este apartado vamos a profundizar sobre el cero hindú, *shunya* y toda su genealogía análoga con la *nada* y el vacío, según podemos ver en los cuadros adjuntos.

característica común para este uso de diferentes marcas para denotar una posición vacía. Es un hecho que nunca tuvo lugar al final de los dígitos sino siempre entre dos de ellos. Por lo que, aunque encontramos 21”6, nunca encontramos 216”. Se debe suponer que los antiguos sentían que el contexto era suficiente para indicar lo que se pretendía aun en estos casos.



Homogeneidad perfecta del cero indio.

CAMPO CONCEPTUAL DEL CERO INDIO.



En el Occidente latino, las ideas de vacío, vacuidad, ausencia, nada, lo inexistente, etc., se consideraron independientes unas de otras durante mucho tiempo. Más tarde, se fueron unificando progresivamente en torno al concepto del cero matemático a partir de la Baja Edad Media, bajo la influencia árabe.

EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE CERO EN EL OCCIDENTE LATINO.

Conociendo su historia místico-matemática podemos comprender el aspecto generador del vacío en la creación poética, los efectos de la ausencia como energetización sin masa, lo creado sin forma alguna, la desigualdad consigo mismo, la importancia del vacío como origen y como función. Y, entre sus funciones poéticas destacar su poder de sumir las palabras en un proceso de devenir recíproco:

*Escribo desde un naufragio,
desde un signo o una sombra,
discontinuo vacío
que de pronto se llena de amenazante luz.
.....¹⁸²⁶*

Por el vacío la sombra deviene naufragio y, el naufragio, sombra; el sonido deviene luz y, la luz, sonido.

Hecho este breve preámbulo justificativo de nuestro tema, pasamos ahora a contar la historia del cero en Oriente y su relación con el vacío.

En la India nacieron los números y los sistemas numéricos, los cuales evolucionaron en los sistemas altamente sofisticados que usamos hoy.

El concepto matemático del cero estaba presente de forma espiritual desde hacía 17 000 años en la India y, alrededor del año 650 d.

¹⁸²⁶ Valente, José Ángel, *La voz de José Ángel Valente. Poesía en la residencia, op. cit.*, p. 23.

C. su uso entró en la matemática. Los indios usaron también un sistema de valor por posición y el cero se usaba para denotar un lugar vacío¹⁸²⁷.

En sánscrito, el término privilegiado para designar el *cero* es, como dijimos, *shunya*, lo que literalmente significa 'vacío', *nada*, espacio o atmósfera. Pero esa palabra, que no fue evidentemente inventada por los aritméticos, existía mucho antes del descubrimiento de la numeración decimal posicional. Como designación del vacío constituía, ya desde la Antigüedad, el elemento central de una auténtica filosofía mística y religiosa, erigida en modo de pensamiento y de existencia.

Concepto fundamental de la *sunyata* o filosofía de la vacuidad budista, esta doctrina del 'Camino Intermedio' enseña en particular que cada cosa compuesta es vacía, efímera, impersonal, aflictiva y sin naturaleza original; su concepción identifica la realidad e irrealidad de las cosas.¹⁸²⁸

En la India se llegaron a distinguir hasta veinticinco especies de *sunyas* caracterizadas por diferentes matices, entre las que figuraban, según Ifrah:

El vacío de la no-existencia, el del no-ser, de lo no-formado, no-nacido, no-producido, no-creado o no-presente; el vacío de la no-sustancia, del no-pensamiento, de la inmaterialidad y de la insustancialidad, y también el del no-valor, lo ausente, lo insignificante, sin valor, nulo, poca cosa, *nada*, etc.¹⁸²⁹

¹⁸²⁷ De hecho, hay evidencias de un parámetro de lugar vacío en números posicionales desde tan pronto como el 200 d. C. en la India pero algunos historiadores rechazan estas como falsificaciones posteriores.

¹⁸²⁸ Y así las reduce a una total insustancialidad. Ifrah, Georges, *Historia Universal de las Cifras*, *op. cit.*, p. 1021.

¹⁸²⁹ *Ibid.*, p. 1021.

Desde que nació la numeración decimal posicional, el *sunya*, como significativo del vacío y de sus diferentes sinónimos se insertó en ella de manera completamente natural, sin dificultad alguna, para indicar la ausencia de unidades de un cierto orden.¹⁸³⁰

El cero indio significó desde muy antiguo no sólo el vacío o la ausencia, sino también el cielo, el espacio: “el firmamento, la bóveda celeste, la atmósfera y el éter, así como la *nada*, la cantidad despreciable, el elemento insignificante, el número nulo, la nulidad...el ‘punto’ (*Bindu*), el ‘agujero’, lo lleno, la ‘plenitud’, etc.”¹⁸³¹.

Este concepto amplía y libera las ideas relacionadas con el cero y las subsume como un hiperónimo suyo virtual, no lexicalizado: “superando de lejos las nociones heterogéneas de vacuidad, aniquilación, nulidad, insignificancia, ausencia y no-ser de todas las filosofías de la época”¹⁸³², afirma Ifrah.

Con todo lo que hemos indagado sobre el cero o *sunya*, podemos reconocer su profunda raíz en la poética de Valente, en la cual el cero equivale a la invariable del “péndulo inmóvil”; el cero, como en la tradición matemática, es el signo vacío que cuenta la pausa, el espejo de la *nada*:

*PÉNDULO, cero irreal o número del tiempo,
del antes y el después.*

¹⁸³⁰ En esta etapa esencial la numeración posicional india nació de una simplificación de la numeración sánscrita, suprimiendo los nombres que indicaban las sucesivas potencias de diez, específica Ifrah que de esta simplificación resultó “una auténtica numeración posicional oral, que hacía uso de los nombres ordinarios de números de 1 a 9”. *Ibid.*, p. 1022.

¹⁸³¹ *Ibid.*, p. 1018.

¹⁸³² *Ibid.*

Del antes

*de qué, de quién, de cuándo, y del después
de qué palabra que nada antepusimos.*

Péndulo inmóvil.

Cero.

*Tantos después envuelve ya el pasado
y tantos antes no nacidos nada.¹⁸³³*

El cero es, también, el espejo del *límite* del *nunca* y, éste, tiene en la poesía de Valente dos *límites* temporales: lo tardío y lo temprano que se relacionan también con la dimensión ética y el espacio literario.

Cuanto lo tardío, cuanto lo temprano, siempre *nunca*. Lo tardío y lo temprano ensamblan la impotencia, lo incomprensible. Son los *límites* que encierran el reconocimiento de la incapacidad de comprender con el cual nos hundimos en el estado de vacuidad que podemos equiparar a la *Primeridad* de la pasividad. El estado de vacuidad (o *sunyata*) permite una atención más profunda hacia el mundo y un saber imbuido de compasión.

En este estado advertimos, por fin, que la forma es vacuidad y la vacuidad forma¹⁸³⁴ y tal es la levedad que anima la poesía en que el

¹⁸³³ Valente, José Ángel, "(Variación sobre un tema barroco)", *Fragments de un libro futuro*, op. cit., p. 51.

¹⁸³⁴ En el Zen no hay objetivo, no es una forma de reflexión, ya que sujeto y objeto no se diferencian en la meditación: «Cuando se entra en el estado de *samadhi* se alcanza la *nada* (*mu*) *sunyata*, en donde vacuidad es forma, forma es vacuidad; cuando se emerge del *samadhi*, el conocimiento y la compasión son una cosa» Ueda, Shizuteru citado en Amador Vega, *Zen, Mística y Abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*, Editorial Trotta, Madrid, 2002, p. 48.

universo entero queda absorbido en el sonido desvaneciéndose: *Tantos después envuelve ya el pasado / y tantos antes no nacidos nada.*

En la vacuidad o *sunyata* no son posibles las dicotomías. El sonido extrae una mariposa que retrocede su vuelo, haciéndolo coincidir con el centro del silencio:



El sonido de las mariposas vibra en la luz de la vida hecha en los caracoles de *nada*.

INTIMIDAD EN LA BEATITUD DEL HÁLITO ORIGINAL.

El cero es *sunyata* y, según el Zen, también el espíritu de creatividad, como manifiesta Suzuki: “*Sunyata* es sin forma, pero es el origen de todas las posibilidades. Dar forma a lo posible dentro de una realidad es un acto de creatividad”¹⁸³⁵.

¹⁸³⁵ Suzuki, Daisetz Teitaro, *El zen y la cultura japonesa*, op. cit., p. 35.

La poética de Valente postula, precisamente, como requisito primero e indispensable, la creación del espacio vacío como ejercicio de retracción:

Crear lleva el signo de la feminidad. No es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella. Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay *nada* (para que algo pueda ser en él creado). La creación de la *nada* es el principio absoluto de toda creación.¹⁸³⁶

Los atisbos se presentan en la desnudez y en la pobreza, en el derrumbamiento del yo, que permite la fusión de sujeto y objeto, es decir la fusión de *nadie* con *nada*, la fusión de la ausencia con la pulverización o calcinación de las palabras. Esto es el escribir la imposibilidad de escribir.

Así procede la experiencia de Mallarmé en *Igitur*, que parte de la ausencia de todo poder, cuyo estado de aridez como hemos visto, se relaciona con lo que Blanchot llama “la exigencia de la obra”:

Para el porvenir, al menos para el más próximo, mi alma está destruida [...]. Me queda la delimitación perfecta y el sueño interior de dos libros, a la vez nuevos y eternos, uno absoluto, Belleza, el otro personal, las Alegorías suntuosas de la *nada*, pero (irrisión o suplicio de Tántalo) la impotencia de escribirlos antes de mucho tiempo, si mi cadáver ha de resucitar.¹⁸³⁷

¹⁸³⁶ Valente, José Ángel, *La Experiencia Abisal*, op. cit., p. 208.

¹⁸³⁷ Mallarmé, [Carta a Villiers, 1867.] citado en *Ibíd.*, p. 198.

La aniquilación, lo impersonal, el haberse transformado en “una aptitud del Universo Espiritual”¹⁸³⁸ coincide con la caída en la interioridad del Verbo; experiencia de *infiniversión*.

Mallarmé parte de la *nada*, del vacío y experimenta, en palabras de Blanchot, “su secreta vitalidad, la fuerza y el misterio en la meditación y la realización de la tarea poética”¹⁸³⁹. Experimenta la ausencia, la potencia de lo negativo. Ve las acciones de la ausencia, las actuaciones de la *nada* y, advertimos entonces la silenciosa desaparición de las palabras:

[.....] la marcha regular de la raza que, erguida sobre los dos pies, había aparecido llevando en sus dos manos un volumen y un resplandor. Ella reconocía a su antiguo personaje, quien se le aparecía todas las noches, pero, ahora que por fin lo había reducido al estado de tinieblas, después de que se le hubiese aparecido a modo de sombras, acabó por quedar libre, segura de sí misma y desembarazada de todo lo que le era extraño. En efecto, el ruido cesó en la luz, que permaneció sola y pura.¹⁸⁴⁰

El drama de la búsqueda se sitúa en la esfera de la pura ausencia, allí donde “afirmándose, se sustrae a sí misma, se vuelve presente”¹⁸⁴¹. Para Mallarmé, como para el Budismo, la *muerte* es la posibilidad extrema y, esa negación trabaja en las palabras.

¹⁸³⁸ En una Carta a Cazalis en 1861, anota: “Confieso, por lo demás, pero sólo a ti, que todavía necesito, tales han sido las vejaciones de mi triunfo, mirarme en este espejo, que si no estuviera ante la mesa donde escribo esta carta volvería a ser la *Nada*. Quiero decirte con ello que soy ahora impersonal Y no el Stéphane que has conocido sino una aptitud del Universo Espiritual para verse y desarrollarse a través de lo que fui yo”. Mallarmé citado en *Ibíd.*, pp. 198-199.

¹⁸³⁹ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁸⁴⁰ Mallarmé, Stéphane, *Prosas*, *op. cit.*, p. 410.

¹⁸⁴¹ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, *op. cit.*, p. 100.

3. VACUIDAD Y PENSAMIENTO.

La vacuidad budista (*sunyata*), el escepticismo (la *epojé*), la *indecidibilidad* de los teoremas de limitación (Teorema de Church) y la equivocidad poética pueden ser consideradas experiencias extremas del pensamiento con resonancias devastadoras similares, como lo veremos en esta Tesis.

Las deidades de los mándalas¹⁸⁴² budistas son vacuidad y pensamiento en cuyo no-espacio acontece el acto mentalmente vivenciado de la figuración; como observa I. Gómez de Liaño, consiste en:

La proyección de la fantasía del que medita en ellas, el cual, en sí mismo, no es mas que una materialización imaginaria producida, como las olas en la superficie marina, por la corriente de pensamiento que subyace a todo.¹⁸⁴³

Los diagramas de los mándalas budistas son sólo un reflejo de la vacuidad que hay en el fondo de todo cuanto, convencionalmente, decimos que “es, que existe”.¹⁸⁴⁴

Las concomitancias de las diversas escuelas escépticas con la filosofía clásica budista y el arte de Gandhara, calificado de

¹⁸⁴² El simbolismo del mándala es complejo, pero en esencia se trata de “una forma que describe un grupo coherente de deidades dispuestas simétricamente en torno a una figura central dentro del plano de una mansión divina. El mándala representa la ciudadela de la iluminación, retratándola como una integración dinámica de aspectos y energías complementarios”. Gómez de Liaño, Ignacio, *El Círculo de la Sabiduría. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo*, 2v., Los mándalas del budismo tántrico, vol. II, Siruela, Madrid, 1998, p. 297.

¹⁸⁴³ *Ibid.*, p. 253.

¹⁸⁴⁴ *Ibid.*

“grecobúdico”¹⁸⁴⁵, señalan el origen del mandala budista, según Gómez de Liaño, en la lejana Grecia del siglo I a.C.¹⁸⁴⁶

Escépticos griegos y escépticos budistas coinciden en su lucha contra las dualidades:

La ‘vacuidad’ (*sunyata*) de los madhyamikas (=seguidores de Madhyamaka) no es otra cosa, que la *epojé*, la suspensión del juicio sobre el ser y el no ser de las cosas –sobre las dualidades-, a la que sigue automáticamente, según Sexto, la beatitud, la serenidad del espíritu, como, según Nagarjuna, a la percepción de la vacuidad de las cosas, que trasciende a toda dualidad, sigue el feliz reposo del nirvana.¹⁸⁴⁷

La teoría de vacuidad (*sunyata*) universal, -tal como se enseña en los Prajñaparamitasutra-, desde la llamada ‘doctrina del medio’ se proclama igualmente distante del realismo y del nihilismo absolutos.

En la búsqueda de la liberación del hombre, Nagarjuna llevará hasta sus últimas consecuencias esta actitud, utilizando un método esencialmente negativo por el que reduce al absurdo todas las opiniones adversas y sólo acepta la ‘doctrina del medio’, es decir, la de la vacuidad, que no es otra cosa en suma que:

Lo que queda cuando se han rechazado una a una las parejas de teorías contradictorias, no tiene *nada* de absoluto, no es una realidad sobre la cual se pueda reconstruir el universo con el pensamiento.... La vacuidad ...sigue estando enteramente vacía de

¹⁸⁴⁵ Las dos aplicaciones más logradas del mandala las encontramos en el tantra de Kalachakra y *El libro tibetano de los muertos. Ibid.*, p. 204.

¹⁸⁴⁶ Añade Gómez de Liaño a tal propósito, “El mandala budista –quizá la manifestación más característica del pensamiento y el arte sagrado asiáticos- tiene un origen completamente distinto y distante de su entorno cultural: un origen que se remonta a la Grecia del siglo I a.C.” *Ibid.*, p. 204.

¹⁸⁴⁷ *Ibid.*

naturaleza propia, y este carácter la hace inefable, inconcebible incluso para los hombres ordinarios.¹⁸⁴⁸

La vacuidad (*sunyata*) de los madhyanikas supone un marco de referencias semánticas análogo a la *epojé*, que significa ‘suspensión’, ‘abstención’ en el escepticismo de Sexto Empírico y lo que el mismo autor llama *ataraxia*, esto es, impasibilidad, beatitud, equivale al fruto de la pareja sunyata-nirvana, que es logrado por los madhyamika gracias a “la destrucción recíproca de las afirmaciones contradictorias y la consecuente eclosión de una forma nueva (relativista) de ver la realidad”.¹⁸⁴⁹

Expectrovertidamente, en los intersticios entre lo visible y lo invisible se produce el milagro ético: la condición del santo que es el precipicio del mundo¹⁸⁵⁰.

En los sutras surgidos con la reforma mahayana, Buda insiste en la idea de la vacuidad¹⁸⁵¹, lo indefinido y el espejismo de la realidad: “como

¹⁸⁴⁸ Nagarjuna resume su doctrina en ocho negaciones, agrupadas en cuatro parejas de opuestos demostrando que “no hay ni cesación ni producción de nada, ni aniquilación ni eternidad, ni unidad ni multiplicidad, ni venida ni partida.... Toda causalidad es ilusoria, de suerte que ni las causas ni los efectos existen... el tiempo, tanto bajo su aspecto funcional como en sus tres partes de pasado, futuro y presente, o bajo su forma de duración, no es más que una ilusión y ocurre lo mismo con el movimiento y la inmovilidad, con el objeto y el sujeto del conocimiento y con el fenómeno del conocimiento.... Todas las cosas no son, pues, ni existentes ni inexistentes, ni compuestas ni no compuestas”. *Ibid.*, p. 206.

¹⁸⁴⁹ *Ibid.*

¹⁸⁵⁰ Condición descrita en el Tao te king: “Aquel que conoce el blanco pero se atiene al negro es la medida del mundo [...] la “virtud” (“fuerza”) no se diluye nunca. Vuelve al estado del lactante”. Citado en Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁸⁵¹ Esa vacuidad o apertura, nos dice Gómez de Liaño, “no es un atributo positivo ni negativo de las cosas, sino una noción-guía (del tipo de la *epojé*) para llevar las cosas al reposo”. Gómez de Liaño, Ignacio, *El Círculo de la Sabiduría*, *op. cit.*, p. 233.

las cosas no son lo que pretenden ser y como, por tanto, no son del todo, su realidad es la de un espejismo, la de un reflejo".¹⁸⁵²

Y mira amigo mío.

Ahora

ante nosotros

la nada surge última

como todo origen.

Mira en el vacío del ver.

Adónde, dime, ahora, o en qué pecho

bajaría la mañana

para encender los pájaros

que jamás han volado

de mis manos al día.

Imagen de nadie

en todos los espejos.

La rama del amanecer

se desvaneció en la noche

y tú en el irse

mi yo de mí.

¹⁸⁵² Buda citado en *Ibíd.*, p. 223

La nada.

*Y mira amigo mío.*¹⁸⁵³

El mundo se desvanece, se suspende la mirada, surge lo indefinido.

El madhyamika, al igual que el pirrónico, trata de situarse en el punto medio entre el ser y el no ser, y, al igual también que el pirrónico, no cree que exista un criterio válido del conocimiento, según Chandakirti: “Todo es y se dice con relación a otra cosa”.¹⁸⁵⁴

4. EI VACÍO: ESPACIO DE CREACIÓN. (La idea de espacio en la tradición china y la física actual).

El estado de “no interferencia”, la retracción en el movimiento oscuro del universo, son la estancia del vacío creador; el *wu-wei* en la práctica del Tao, tal como lo aprecia Valente:

Estado de no acción, de no interferencia, de atención suprema a los movimientos del universo y a la respiración de la materia. Sólo en ese estado de retracción sobreviene la forma, no como algo impuesto a la materia, sino como epifanía natural de ésta.¹⁸⁵⁵

La materia poética ocupa el espacio vacío del interior. Este vacío es la condición de la creación, el modo privilegiado en que se formula el

¹⁸⁵³ Valente, José Ángel, “De amigo”, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 343.

¹⁸⁵⁴ Gómez de Liaño, Ignacio, *El Círculo de la Sabiduría. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo, op. cit.*, p. 228.

¹⁸⁵⁵ Tàpies, Antoni; Valente, José Ángel, *Comunicación sobre el muro*, Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona, 1998, p. 34.

pensamiento poético; creador en tanto que infinitamente vacío, “con una vacuidad infinitamente movediza”.¹⁸⁵⁶ Veámoslo en otro poema de Valente:

*Cuando ya no nos queda nada,
el vacío del no quedar
podría ser al cabo inútil y perfecto.*¹⁸⁵⁷

El poema ocupa solamente el vacío central que representa “el porvenir de excepción”.¹⁸⁵⁸

El interregno de la hipótesis funda el abismo, otro espacio: “el espacio como aproximación de otro espacio, origen creador y aventura del movimiento poético”.¹⁸⁵⁹

*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*¹⁸⁶⁰

Este vacío se refleja ya desde un primer nivel gramatical. La repetición de la sílaba final “cia” (con su carácter proyectivo) y, del fonéma

¹⁸⁵⁶ Vid. Blanchot, Maurice, *El Libro que vendrá*, op. cit., p. 266.

¹⁸⁵⁷ Valente, José Ángel, “Poema”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 248.

¹⁸⁵⁸ Blanchot, Maurice, *El Libro que vendrá*, op. cit., p. 271.

¹⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 267

¹⁸⁶⁰ Valente, José Ángel, “X”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 273.

“o” (cuya iconicidad crea un vacío) refuerzan en los sintagmas un vacío semántico: *hacia el costado oscuro de la ausencia*.

El contenido último en que la experiencia mística se hace posible es el vacío en cuanto “negación de todo contenido que se oponga al estado de transparencia, de receptibilidad o de disponibilidad absolutas”.¹⁸⁶¹

Entre el silencio y la palabra, el vacío “intersticial”¹⁸⁶² representa, el *límite*, el lugar del despertar de la palabra poética, paradójico, indescriptible, infado, un no decir que dice, y viceversa: “vacío que es incallable e indecible a la vez”.¹⁸⁶³

Negación de todo principio, “antepalabra”, “preaparición”, “pura y absoluta intensidad de la manifestación antes de entrar en el orden de las significaciones”.¹⁸⁶⁴

Vacío, retracción, “experiencia de los *límites* y destrucción o apertura infinita de éstos”¹⁸⁶⁵. Cada una de estas palabras, abstractas o genéricas, se concreta, y su concretud abstrae de nuevo el proceso que figura y describe. Cada poema constituye así un campo semántico propio, pero recursivo, y tal recurso significa entonces el fondo poético mismo, que se autodescribe configurándose:

¹⁸⁶¹ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro*, op. cit., p. 87.

¹⁸⁶² *Límite*, ese vacío intersticial, centro de esta tesis. Valente concibe que éste *límite*, “no puede ser reducido ni a silencio ni a palabra y es reclamado por ambos”. *Ibid.*, p. 86.

¹⁸⁶³ *Ibid.*

¹⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 65.

¹⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 88.

*Bajaba como un gran animal no visible el aire
a abreviar lo celeste.*

....

*El aire abría
la latitud total de la mañana
y extendía la luz, y la caballería
a vistas de las aguas descendía.¹⁸⁶⁶*

El espacio aéreo de esta escritura que prolonga lo invisible se dibuja en el animal más leve, anegado en lo celeste que podría ser el animal más diáfano envuelto en una nieve deslumbrante; jardín de arena muy blanca para ser mirado sólo a la luz de la luna.

Hua Lin habla de la conciencia de vacío como la única vía que penetra el misterio:

Cuando la pintura llega a tanto que no deja huella sobre el papel, ella aparece como una emanación natural y necesaria de ese papel que es el vacío mismo... El vacío puro, ése es el estado supremo hacia el cual tiende todo artista. Sólo puede alcanzarlo cuando lo percibe primero en su corazón. Como en la iluminación del Chan (Zen), repentinamente, se abisma en el estallido del vacío...Zheng Xie. El cuadro está sobre el papel, ciertamente, también está fuera del papel y lo invisible lo prolonga y purifica.¹⁸⁶⁷

En la filosofía oriental el vacío es la matriz de todas cosas¹⁸⁶⁸; el vacío como sustancia lo penetra todo, tiene un carácter dinámico, que

¹⁸⁶⁶ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 20.

¹⁸⁶⁷ Cheng, Francois. *Vacío y Plenitud, op. cit.*, p. 86.

¹⁸⁶⁸ Para F. Cheng, el vacío es “a la vez estado supremo del origen y elemento central en el mecanismo del mundo de las cosas” *Ibíd.*, p. 44.

tiende al mismo tiempo hacia la transformación continua y hacia la unidad originaria.

En la física actual lo pleno y lo vacío no sólo son conceptos que se aproximan entre sí, sino además conceptos que pueden llegar a identificarse, “Vacío y partícula serían dos caras de una misma moneda”, según A. Ribas:

El vacío es una fluctuación de campo de pares de partículas-antipartículas, fluctuación de media nula; pero esa fluctuación explica la ‘paradoja’ de que tal vacío pueda emitir partículas (por ejemplo, en la emisión de partículas de los agujeros negros).¹⁸⁶⁹

La física hace de la ausencia e inexistencia ideas fuertemente potenciales, tal como sucede con la isotopía de la *sombra* en la poética de Valente: “la relación entre lo presente y lo ausente es profunda; es como si las cosas –que se nos presentan compactas o bien delimitadas- fueran en último término simples emisiones o fluctuaciones del vacío, como si lo real se diluyera en la *nada*”.¹⁸⁷⁰

La física y la tradición China nos permiten pensar de otro modo la quietud. En la tradición china (piénsese en el Dao que produce sin actuar) la quietud interior “no se contradice con el dinamismo universal”.¹⁸⁷¹

El vacío figura también la más alta virtud del *Dao* y, la vacuidad (*sunyata*), como vimos en el anterior apartado, es la idea central del budismo Mahayana (la fuente de las escuelas budistas en China). El

¹⁸⁶⁹ Ribas, Albert, *Biografía del vacío*. Ediciones Destino, Barcelona, 1997, p. 440.

¹⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 441.

¹⁸⁷¹ A. Ribas contrasta esta concepción de la quietud, “en la tradición occidental tal quietud es un límite casi inalcanzable y contrario al principio dinámico del motor”. *Ibid.*, p. 314.

budismo se traduce en China a través de los conceptos de la tradición taoísta: “*dao*, *wu* (‘ausencia’, ‘*nada*’), *kong* (‘vacío’), *xu* (‘vacío anímico’), *wuwei* (‘no-acción’, ‘no intervención’).¹⁸⁷²

Los cielos se describen como ‘la gran vacuidad sin sustancia’, pero también como el *qi* de densidad variable; todas las cosas se describen según escalas variables de fluidez y de penetrabilidad.

El problema de la creación remite al problema del vacío: “la creación-transformación continua se asocia al Gran vacío que ha de acoger y promover tales transformaciones”.¹⁸⁷³

La vibración del vacío revelada en la poesía es análoga a la idea oriental del vacío como huella invisible de la posibilidad¹⁸⁷⁴ y de la vacuidad¹⁸⁷⁵ como “fondo último de la realidad”.

Con todo esto queremos resaltar la confluencia de conceptos homólogos en física y tradición oriental, al tiempo que su recursividad operativa en poética. Evidentemente, el contenido de cada concepto no es el mismo en ciencia y mística, pero el sentido que los subtiende apela a un fondo común diferenciado. La diferencia produce asimismo una formalidad operativa diversa y su producto, el técnico y el espiritual, por ejemplo, en occidente y oriente, respectivamente.

¹⁸⁷² *Ibid.*, p. 312.

¹⁸⁷³ *Ibid.*, p. 315.

¹⁸⁷⁴ *Vid.* Maillard, Chantal, *La Sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁸⁷⁵ Gómez De Liaño, Ignacio amplía este concepto: “como la naturaleza de la vacuidad es el reposo, no puede decirse que sea irreal, si bien no se puede aseverar acerca de ella nada positivo o negativo. La vacuidad, como el nirvana, son transrealidades, ante las que deben cesar las palabras, los discursos (afasía de los pirrónicos)”. Gómez De Liaño, Ignacio, *El Círculo de la Sabiduría*, *op. cit.*, p. 227.

5. EL VACÍO Y LA HUELLA INVISIBLE DE LA POSIBILIDAD.

En la estética China el vacío tiene el máximo valor. En la pintura debe preceder, prolongar y atravesar la pincelada.¹⁸⁷⁶ El pincel es guiado por el espíritu, dominado por el aliento, la energía vital que “genera verdaderamente lo divino”.¹⁸⁷⁷

Aun para hacer un punto, conviene que haya vacío en lo lleno: “poner un punto es sembrar una semilla; ésta debe crecer y devenir”. El vacío anima la vida del punto¹⁸⁷⁸: “el poema parte de la tierra, del cielo, de lo claro y lo tangible para llegar al *estallido de vacío*”¹⁸⁷⁹. La pincelada impregnada de vacío, guarda el equilibrio entre presencia y ausencia, entre lo visible y lo invisible¹⁸⁸⁰. Valente parece recurrir a estas imágenes por elipsis verbal de transiciones, lo que confiere un halo de expansión a la forma breve, suspendida en el espacio del poema por los signos ortográficos y figuras como el encabalgamiento y la gradación sintagmática del verso, a modo de pinceladas, transiciones de color, transfiguraciones, etc. Observemos estas figuras de la *expectroversión* en un poema:

¹⁸⁷⁶ Vid. Cheng, Francois, *Vacío y Plenitud*, op. cit., p. 66.

¹⁸⁷⁷ *Ibíd.*

¹⁸⁷⁸ El proceso de la pintura, escribe F. Cheng: “empieza por los trazos del pincel-tinta para llegar al no-trazo del pincel-tinta”. *Ibíd.*, p. 67.

¹⁸⁷⁹ *Ibíd.*, p. 67.

¹⁸⁸⁰ *Ibíd.*, p. 72.

....

*Vacío y extensión.**El súbito**relámpago de la piedra en el aire.**Y nada.**El vuelo.**Y nadie.*¹⁸⁸¹

La *expectroversión* de los *límites* del poema acontece, también, por los procesos señalados en la estética china, relacionados con el *contraste interno* y el *devenir recíproco*. El *li*, que se refiere a las '*líneas internas*', otorga la primacía a los alientos y permite al artista trascender el ilusionismo realista. No se trata tanto de describir el aspecto exterior del mundo, sino, según F. Cheng, "de discernir las líneas internas que estructuran y reúnen todas las cosas"¹⁸⁸². El *yi*, en cuanto '*idea, espíritu*', "disposición mental del artista en el momento de la creación"¹⁸⁸³, y el *shen*, 'esencia divina', concepto por el cual la creación artística no se reduce a una adecuación entre el hombre y el universo, ya que implica el *devenir recíproco*: "el genio humano, en su encuentro con el *dao*, provoca el misterioso devenir que es el shen".¹⁸⁸⁴

El "*qi*", los 'alientos vitales' son conceptos básicos de la pintura china basados en su cosmología, para la cual "todo proviene del aliento

¹⁸⁸¹ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 290.

¹⁸⁸² Vid. Cheng, Francois, *Vacío y Plenitud, op. cit.*, p. 87.

¹⁸⁸³ *Ibíd.*

¹⁸⁸⁴ *Ibíd.*

primordial y de los alientos vitales” y por eso tiene tanta importancia, en el arte como en la vida, restituir estos alientos. La respiración y el aliento de la poesía valentiniana remiten a la oriental:

La idea de aliento está en el centro de la cosmología china...De la acción *combinada* y alternante del yin y el yang nacen los diez mil seres. Cada cosa viviente es concebida, más que como una simple sustancia, como una condensación de diferentes tipos de alientos que regulan su funcionamiento vital.¹⁸⁸⁵

1. O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn! O
 2. Du edles Angesichte, vor dem sonst schrickt und scheut das

¹⁸⁸⁵ *Ibid.*, p. 101.

III. LA INTERIORIDAD Y LA PURA GERMINACIÓN.

1. EL CERO MAYA.

Nos corresponde ahora presentar el cero de los Mayas porque a continuación vamos a tratar con un pueblo de esta civilización, los Quiches, cuya cosmogonía está asociada al cero y a la contemplación de la pura germinación, la cual es una variante textual en la obra de Valente que aparece asociada con la interiorización de la palabra, según intentáremos probarlo.

Deseando comprender la infinitud, los Mayas¹⁸⁸⁶, se propusieron enumerar el cielo y la tierra y, todos los días del universo¹⁸⁸⁷; representarlos en números muy grandes que, superaban la multiplicación de los símbolos y los colocaban en la vía de la numeración de posición y del cero.¹⁸⁸⁸

¹⁸⁸⁶ Ya dentro del campo de la cronología, varios son los aciertos igualmente extraordinarios a que llegaron los mayas. Al parecer, como lo anota Thompson, sus sabios "concebían el tiempo como algo sin principio ni fin, lo que hacía posible proyectar cálculos acerca de momentos alejados en el pasado sin alcanzar jamás un punto de partida". Thompson, J. Eric. *Grandeza y decadencia de los mayas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p. 149.

¹⁸⁸⁷ Para una comprensión de los cálculos calendáricos mayas *Vid.* Ifrah, Georges, *Las cifras. Historia de una gran invención, op. cit.*, p. 241.

¹⁸⁸⁸ Las cifras son una sustancia poética, expone G. Ifrah, "Las cifras, lejos de ser los vectores de una sociedad técnica estadística, también han sido soportes del sueño, de los fantasmas, de la especulación metafísica, materia de literatura, modos de sondear el porvenir incierto o al menos el deseo de predecir". *Ibid.*, p. 14.



CALENDARIO MAYA

Independientemente de cualquier influencia extranjera los sacerdotes y astrónomos Mayas¹⁸⁸⁹ dieron el paso más revolucionario con la invención del cero; un invento especialmente difícil: el cero, como las palabras de un poema, ocupa el sitio de un orden de potencia sin contenido.

Resulta que, cuando se aplica el principio de posición, llega un momento en que es necesario disponer de un signo gráfico especial para representar las unidades que faltan (¿para diez?: hay que poner un “1” y... *nada*).

¹⁸⁸⁹ En cuanto a los vislumbres astronómicos de los mayas, G. Ifrah, reseña, “En astronomía, los mayas tuvieron una idea precisa de los movimientos del sol, de la luna, de Venus y posiblemente también de los planetas Marte, Mercurio y Júpiter. Sus descubrimientos astronómicos, su cómputo del tiempo, su calendario y la abundante documentación que reunieron sobre los fenómenos celestes, superan, por su asombrosa precisión, a muchas observaciones y cálculos realizados en Europa en la misma época. Además, parece que los mayas llegaron a hacerse una idea de un tiempo infinito e *ilimitado*. *Ibíd.*, p. 242.

En el sistema maya de base vigesimal en que los valores de las posiciones aumentan de veinte en veinte ¹⁸⁹⁰ con una irregularidad a partir del tercer orden ¹⁸⁹¹ aparece el Cero -representado en un caracol-. Y este signo es sinónimo de vacío; sirve para señalar la ausencia de unidades de determinado rango en las representaciones cifradas - comprobado en posición media y final -; e indica “completamiento”. ¹⁸⁹²



CERO MAYA.

El *Codex de Dresde* revela, lo que antes exponíamos, que entre los sacerdotes mayas existía un sistema de base veinte, con un cero, donde el valor de las cifras estaba determinado por su posición en la escritura de los números y que esta enumeración estaba relacionada con el mundo divino ¹⁸⁹³.

Las unidades del primer orden de esta numeración vigesimal, diecinueve en total, estaban representadas por símbolos muy simples:

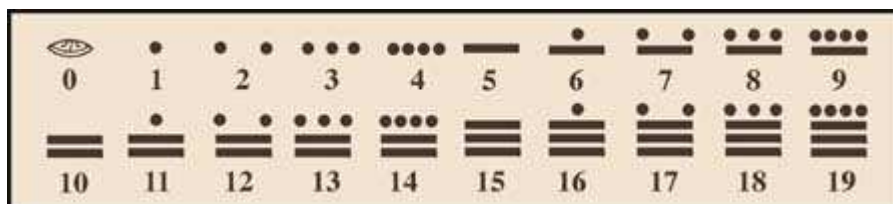
¹⁸⁹⁰ El sistema de contar de los mayas era vigesimal, V. Von Hagen, nos explica: “Como símbolos numéricos, la barra (-) tenía un valor de cinco y el punto (.) un valor de uno. Contaban en grupos de veinte. Este número se representaba con un caracol (símbolo de cero) llevando un punto encima. El descubrimiento que hicieron por su cuenta del abstracto cero, dio a los mayas un sistema de colocación de lugares, con el cual pudieron calcular grandes números. Como sistema era mucho mejor que el de los griegos, egipcios o el engorroso de los romanos”. Von Hagen, Victor. *El Mundo de Los Mayas*. Editorial Diana, México, 1978, p. 243.

¹⁸⁹¹ Vid. Ifrah, Georges, *Las cifras. Historia de una gran invención*, op. cit., p. 230.

¹⁸⁹² En el signo Cero se unen, indisolublemente, dos cualidades, como registra C. Ramos: “una es la de indicar completamiento, y otra es la de indicar ausencia de determinada unidad en la cuenta que está uno registrando [...] “Cuando se usa en un nivel intermedio el signo llamado de “Cero”, indica, un completamiento; pero al mismo tiempo, inevitablemente, está ocupando un lugar para el cual no hay períodos que consignar”. Ramos, César Lizardi, “El ‘Cero’ Maya y su Función”. *Estudios de Cultura Maya*. U.N.A.M. V.II. México, 1962, pp. 351-352.

¹⁸⁹³ Vid. Ifrah, Georges, *Las cifras. Historia de una gran invención*, op. cit., p. 243.

puntos y trazos. De uno a cuatro puntos para las cuatro primeras unidades; un trazo horizontal o vertical para cinco; uno, dos, tres o cuatro puntos colocados al lado o sobre el trazo, para los números de 6 a 9; dos trazos para 10; y así sucesivamente.



NUMERACIÓN MAYA

El afán de simplificación, la preocupación estética, la grandeza mística¹⁸⁹⁴, así como el “carácter solemne y las exigencias de una *compaginación* particularmente cuidada de las estelas mayas”¹⁸⁹⁵, hicieron que la invención del cero fuera necesaria.

Aparte de los mayas, como lo expusimos en los anteriores apartados, sólo dos pueblos llegaron a descubrir el principio de posición: los babilonios y los chinos¹⁸⁹⁶.

¹⁸⁹⁴ La “ciencia maya” se cultivó en la cumbre de los santuarios según Ifrah: “Se era astrónomo porque se era sacerdote”. *Ibid.*, p. 242.

¹⁸⁹⁵ Además este sistema se inscribía en una línea evolutiva que conducía inevitablemente al descubrimiento del principio de posición. *Ibid.*, p. 236.

¹⁸⁹⁶ Ellos han sido, por lo tanto, los primeros pueblos de la historia que, según Ifrah, “han podido representar cualquier número (por muy grande que fuese) mediante un número de cifras de base muy limitado”. *Ibid.*, p. 240.

2. VALENTE Y LOS QUICHES.

Hay un aspecto mitológico disolutivo del cero que podemos asociar a lo sacrificial, a las mutilaciones, es decir, al *límite* de *nadie* en el ámbito poético de esta investigación.

El mito de Orfeo como exigencia de la desaparición en el origen del poema hace del sacrificio el vestigio infinito del dios perdido; el poema se crea por la ausencia.

Existe entre los Quiches¹⁸⁹⁷, en el mito de creación del *Popol-Vuh*, una forma sacrificial que, si la pensamos paralelamente a la del mito de Orfeo, nos llevan a descubrir una transculturalidad entre estos mitos porque guardan una estructura metamórfica similar en que la muerte se da en la intimidad de la dispersión. El aspecto sacrificial y metamórfico del origen se ritualiza en ambos.

En la mitología del *Popol-Vuh*¹⁸⁹⁸ el cero corresponde al momento del sacrificio del dios héroe del maíz por inmersión en el río, antes de que resucite para subir al cielo y convertirse en el sol¹⁸⁹⁹. En el proceso de germinación del maíz, este momento es el de la desintegración de la

¹⁸⁹⁷ El término quiché proviene de *qui*, o *quiy*, que significa "muchos", y *che*, palabra maya original, que alude a un bosque o tierra de muchos árboles.

El pueblo quiché es uno de los pueblos mayas nativos del altiplano guatemalteco. En tiempos precolombinos fue uno de los más poderosos estados de la región.

El idioma quiché (o k'iche' en quiché) es parte de la familia de lenguas mayenses. El trabajo más famoso en este idioma es el *Popol Vuh*.

¹⁸⁹⁸ El *Popol-Vuh* es el libro maya-quiche que relata la creación del cosmos.

¹⁸⁹⁹ Se trata del nacimiento de *Hun-nal-ye* que acontece en la fecha de inicio de la cuenta larga del calendario maya, y corresponde a cero *Baktun*, cero *Katun*, cero *Tun*, cero *Uinal*, cero *Kin*. <http://www.caribemexicano.com/calendariomaya/>

semilla en la tierra, antes de que la vida se manifieste de nuevo, haciendo aparecer el pequeño tallo del naciente maíz¹⁹⁰⁰.

El mismo proceso homólogo de sueño de los Quiches lo encontramos en algunas poesías de Valente en las que el cuello exento o tallo de las palabras es obstinación de la luz; inminencia del cero que es el punto tensional de la espera a la llegada del canto, lugar de la absoluta indeterminación y de la absoluta libertad:

....

*Podría estar exento,
ser sólo así en la naturaleza,
tallo de una cabeza no existente.*

Cuello.

Tallo de luz.

Exento.

*Para inventar de nuevo tu mirada
y tu irrealidad.*

Para soñar de nuevo el mismo sueño.¹⁹⁰¹

¹⁹⁰⁰ Para contextualizar un poco lo dicho hasta el momento podemos agregar que en el *Popol- Vuh* se relata la creación del cosmos a partir de la victoria de los gemelos *Hunabpu e Ixbalanke* sobre los regentes del cielo y del inframundo, pues una vez realizada la hazaña surge *Hun-nal-ye* (que es el primogenio del dios del maíz) de las profundidades del inframundo y a partir de esto, pueden dedicarse los creadores a la tarea de la última creación: la de los seres humanos y del sol que le imprimirá movimiento y calor al mundo. Esta es una forma metafórica de expresar la domesticación del maíz, lo cual trae como consecuencia el principio de la vida sedentaria y el desarrollo de la cultura. Esta forma de expresión, nos demuestra que la cosmología maya es esencialmente un mito agrícola basado en la germinación del maíz y su conversión en alimento para el ser humano, haciéndolo fuente de la vida civilizada en la que la creación del hombre es un alumbramiento agrícola a partir de la masa del maíz blanco y amarillo. <http://www.caribemexicano.com/calendariomaya/>

La invención de la mirada se propaga en el interior de la anatomía de las palabras, en el impulso de su cuello por convertirse en tallo, en luz de una apariencia surgida en el espacio del poema. En el estilo de Valente, en general, en los linderos del mundo, se oye el esfuerzo de un lenguaje que desliza reminiscencias procedentes del fondo de la tierra, signos en vías de metamorfosis, palabras en las que se insinúa la espesa fluidez de la excrecencia vegetal y abducimos entonces que las variantes textuales del *tallo* configuran su estilo como función mediadora de lo que asciende lentamente hacia la palabra y de la palabra que baja lentamente hacia la tierra, expresando la existencia antes o en el fin del mundo: *“Sumergido rumor/ de las burbujas en los limos... innumerables órganos/ del sueño/ en la vegetación que crece/ hacia el adentro/ de ti o de tus aguas, ramas,/arterias...”*¹⁹⁰²

El *tallo* como símbolo de la creación exenta nos muestra que los destellos de la pureza hay que buscarlos en el alma; es allá donde la palabra se ilumina, en su interioridad, tal como lo escribe Mallarmé:

La puerilidad de la literatura hasta nuestra época...., ha sido el creer, por ejemplo, que el coger un cierto número de piedras preciosas y apuntar sus nombres en un papel era hacer piedras preciosas. Pues no. La poesía hay que buscarla en el alma humana, en sus estados, en los destellos de una pureza tan absoluta que, bien cantados, bien iluminados, constituyen las joyas del hombre: donde hay símbolo hay

¹⁹⁰¹ Valente, José Ángel, “Cuello”, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 238.

¹⁹⁰² Valente, José Ángel, “XXVII”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 175.

creación, y la palabra poesía encuentra aquí su pleno sentido: es la única creación humana posible.¹⁹⁰³

Visto el tema de los paisajes paralelos entre la tradición de los Quiches y la anatomía verbal en la poesía de Valente – también próxima en otros aspectos a la sufí-, tenemos ahora que releer el poema citado arriba y memorizarlo porque vamos a ampliar su interpretación desde el contexto de la propia historia y filosofía de la poética.

14. Canon a 4 voci per Augmentationem et Diminutionem BWV 1087

¹⁹⁰³ Mallarmé citado en Blanchot, Maurice, *Falsos Pasos*, op. cit., p. 127.

IV. EL TRABAJO DE TRANSMUTACIÓN EN QUE TODAS LAS COSAS SE TRANSFORMAN HACIÉNDOSE *INTERIORES.*

Si ubicamos el poema, leído en el apartado anterior, en la historia de la poética, comprendemos su importancia, porque en él (como en otros que tratan sobre la ceguera, la decapitación o el revés) resuena aún la pregunta sobre el fundamento especulativo del arte romántico, el paso del *espíritu* por la frontera de lo bello, ya que en el revés del cuerpo vibra la potencia de la interioridad.

Al volver sobre la historia de la estética encontramos que Hegel se había preguntado sobre las formas de disolución de lo clásico en el progreso del espíritu y los cambios en el proceso de lo bello en tanto manifestación sensible de la idea:

El arte clásico [era] la representación conceptual del ideal, el acabamiento del reino de la belleza. *Nada* puede haber ni llegar a ser más bello.

Sin embargo, hay algo superior a la manifestación bella del espíritu en su figura inmediata -aunque el espíritu la creó adecuada a él-, sensible.¹⁹⁰⁴

¹⁹⁰⁴ Esta idea la argumenta Hegel del siguiente modo: “Pues esa unión que se produce en el elemento de lo exterior y convierte la realidad sensible en la existencia adecuada, se opone también al verdadero concepto de lo bello y lo retrotrae de su conciliación en lo corporal a sí mismo, a la conciliación de sí en sí mismo. La totalidad simple, pura del ideal se disuelve y se divide en la totalidad doblada de lo subjetivo que es en sí mismo y de la manifestación exterior, para hacer alcanzar al espíritu a través de esa separación la conciliación más profunda en su elemento propio de lo interior. El espíritu, que tiene por principio la adecuación de sí mismo consigo mismo, la unidad de su concepto y su realidad, puede encontrar su existencia correspondiente sólo en su mundo doméstico, propio, espiritual del sentimiento, del ánimo, de la interioridad en general. A través de esto el espíritu toma conciencia de tener su otro, su existencia

Hegel está pensando en la necesidad de trascender más allá de lo bello, más allá del arte; aunque en la escultura clásica de los dioses griegos todas las partes del cuerpo se convertían en “el ojo, a través del cual veía el alma, y en el que el alma era vista”¹⁹⁰⁵, su interior no era capaz de mirar su concentración espiritual:

A las formas escultóricas [se les escapa] la expresión del alma simple, la luz del ojo. Las obras supremas de la escultura bella carecen de mirada, su interior no mira desde ellas como una interioridad que se conoce en esa concentración espiritual que anuncia el ojo.¹⁹⁰⁶

Cuando llegamos a la poética de Rilke encontramos que el torso que se había transformado en ojo del cuerpo aparece en su negatividad. Leamos su poema sobre el “Torso arcaico de Apolo”:

*NUNCA hemos conocido su inaudita cabeza,
en donde maduraban los globos de los ojos.
Mas su torso arde aún, igual que un candelabro
en el que su mirar, aunque esté reducido.*

*Se mantiene y reluce. Si no, la proa del pecho
no podría deslumbrarte, ni en el árabe suave
de las caderas una sonrisa podría ir*

como espíritu en él y en él mismo, y de gozar su infinitud y libertad sólo con ello (p. 495 s.; 14, 127 s.).” Hegel citado en Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I. Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía, op. cit., v.1., p. 238.*

¹⁹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 239.

al centro que tenía poder de procreación.

*Si no, estaría esta piedra desfigurada y corta
bajo el umbral translúcido de los hombros, y no
centellearía como las pieles de las fieras;*

*tampoco irrumpiría, desde todos sus bordes,
como una estrella: porque no hay aquí ni un lugar
que no te pueda ver. Debes cambiar tu vida.*¹⁹⁰⁷

Ahora, el ojo de la escultura sólo puede ver lo que ve el interior¹⁹⁰⁸.

En los poemas la realidad es arrastrada a participar en esta interiorización; pierde sus estrechos límites para penetrar en la profundidad. Todas las cosas se transforman en el intervalo de un vacío y se interiorizan: “haciéndonos interiores y haciéndose interiores a sí mismas: transformación de lo visible en invisible y de lo invisible en cada vez más invisible”.¹⁹⁰⁹

¹⁹⁰⁷ Rilke, “Torso Arcaico de Apolo”.

http://usuarios.lycos.es/tomeu_tolo/nuevosrilke.html#LA%20OTRA%20PARTE

¹⁹⁰⁸ Sin resistencia, el viento se ha llevado los ojos, escribe P. Szondi: “Que el torso de Apolo no hacía echar de menos la cabeza, los ojos del dios, no sólo depende de que el cuerpo –en palabras de Rilke- *no hay ningún lugar que no te vea*, puesto que se convirtió en el Argo de los mil ojos, sino también de que el ojo verdadero en la escultura puede ver sólo lo que ve el cuerpo. Pues está ciego, carece de luz”. Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I*, op. cit., v. 1., p. 238.

¹⁹⁰⁹ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, op. cit., p. 130.

Así accedemos al fondo del adentro de lo no-iluminado ni orientado por nosotros para ser sólo el “arca íntima y pura de todas las cosas”¹⁹¹⁰, el espacio de escritura en el poeta:

.....

¿Dónde

está tu voz que ya no encuentra respuesta?

Ahora

se funde en la materia

feraz del mundo, en las cosas que son,

que han sido o que serán,

el solitario.

Cantabile,

hacia adentro.

....¹⁹¹¹

El poeta se transmuta en el loco animal de lo invisible que liba “la miel de lo visible para acumularla en la gran colmena de oro de lo Invisible”¹⁹¹². En aquella colmena las cosas se metamorfosean, cambian o pierden su forma, alcanzan lo indeterminado, la pureza de la intimidad de su reserva:

.....

Vienes

tan inmóvil, tan adentro de ti.

¹⁹¹⁰ *Ibíd.*

¹⁹¹¹ Valente, José Ángel, “Arietta, opus 111”, *Obra poética I, op. cit.*, p. 492.

¹⁹¹² Rilke citado en Blanchot, Maurice, *El espacio literario, op. cit.*, p. 130.

Lo hondo.

En tu sola existencia,

tu sola luz,

.....¹⁹¹³

El cuerpo decapitado en los poemas de Valente accede a lo invisible e inaudible y, como en el *torso* de Rilke, alcanza un significado muy profundo porque nos permite comprender que también se ve sin la cabeza, sin los ojos.

El alma no habla de manera diferente desde el ojo. Esta misma experiencia del *límite* la encontramos al ver las obras de Tapies que comunican, en palabras del pintor: “la interioridad más secreta de las cosas”¹⁹¹⁴.



“Gran Torso” (1986)¹⁹¹⁵.

¹⁹¹³ Valente, José Ángel, “(Presencia)”, *Fragmentos de un libro futuro*, *op. cit.*, p. 74.

¹⁹¹⁴ Cuenta Tàpies que un día trató de llegar directamente al silencio y entonces “ante” él “se abrió de repente un nuevo paisaje, igual que en la historia del que atraviesa el espejo, como para comunicarme la interioridad más secreta de las cosas. Toda una nueva geografía me iluminó de sorpresa en sorpresa”. Tàpies, Antoni; Valente, José Ángel, *Comunicación sobre el muro*, *op. cit.*, pp.49-50.

¹⁹¹⁵ Obra de Antoni Tàpies.

En el ámbito cóncavo de los cuadros de Tapies, como en los poemas de Rilke o Valente se ha franqueado el abismo entre interior y exterior. Se han hundido los *límites* en el saberse de la interioridad¹⁹¹⁶; se han radicalizado los *límites* de la problemática hegeliana de la “interioridad que se conoce”.

En la estética de Hegel, el espíritu al saberse tiene su objetividad en sí mismo, los *límites* se disuaden, su objeto no está en lo sensible de la existencia, sino en la unidad del espíritu consigo mismo, la conciliación se vuelca a lo interior y alcanza la libertad y la infinitud de la subjetividad. Tenemos pues el fundamento del arte romántico según el cual el mundo no es ya la apariencia sensible, sino “el sentimiento, el ánimo”¹⁹¹⁷; el espíritu se ha elevado a sí, se ha conciliado; ahora Hegel puede diferenciar el dios del arte clásico del dios romántico, el cual: “aparece viendo, conociéndose, interiormente subjetivo y abriendo su interior a lo interior”.¹⁹¹⁸

El arte romántico es un arte de la interioridad que, además, se entreteje con lo real en toda su casualidad:

[...] la forma de la conformación real en el arte romántico no trasciende esencialmente la auténtica realidad habitual en el aspecto de la manifestación exterior y no duda en incorporar a sí la existencia real en su defectuosidad y determinación finitas.¹⁹¹⁹

¹⁹¹⁶ Ya lo interior no se opone a lo exterior, ni la figura está conciliada con lo exterior en lo exterior mismo: “la conciliación no se produce realmente en la apariencia sensible, sino idealmente, en el saberse de la interioridad”. Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I, op. cit.*, p. 239.

¹⁹¹⁷ *Ibid.*

¹⁹¹⁸ Hegel citado en *Ibid.*

¹⁹¹⁹ Y agrega: “Aquí, por tanto, desapareció aquella belleza ideal que eleva el aspecto exterior por encima de la temporalidad y de las huellas de lo efímero para colocar la belleza floreciente de la

Hay una unidad dialéctica entre lo espiritual y la exterioridad y una relación directa entre el arte romántico y el cristianismo, que Hegel designa como “la unión del espíritu con su esencia, la satisfacción del sentimiento, la conciliación de Dios con el mundo y, de esa forma, consigo”¹⁹²⁰. En la subjetividad absoluta yace la verdad, es decir, en el sujeto-objeto vuelto a lo interior¹⁹²¹. La belleza se disuade de la idealización de la figura objetiva, le concierne la forma interior del alma en sí misma, deviene “una belleza de la intimidad”¹⁹²².

La subjetividad infinita del arte romántico contempla la exterioridad de lo empíricamente humano que estaba expulsado del ideal clásico; ahora este momento se introduce a través de la revelación de Dios que deviene hombre, lo cual implica, según Hegel, la conciliación del espíritu consigo mismo¹⁹²³ al superar el hombre su particularidad en la unión con Dios haciéndose un espíritu libre e infinito:

existencia en el lugar de su manifestación deformada habitual. El arte romántico tiene la vitalidad libre de la existencia en su tranquilidad infinita y la inmersión del alma en lo corporal, en su concepto más propio ya no tiene esa vida en tanto tal como su meta, sino que vuelve las espaldas a esa cima de la belleza; entreteje su interior también con la casualidad de la formación exterior y concede a los rasgos marcados de lo no bello un espacio de juego no disminuido”. Hegel citado en *Ibíd.*, p. 244.

¹⁹²⁰ Hegel citado en *Ibíd.*, p. 246.

¹⁹²¹ Es decir, ya no, en el sujeto-objeto clásico de la apariencia sensible.

¹⁹²² Han cambiado los límites de lo divino: “Lo divino del arte clásico se disuelve en un círculo de dioses, pero no se divide en sí -como esencia ideal y como manifestación particular subjetiva en forma humana y espíritu humano- y tampoco tiene frente a sí como absoluto sin manifestación, un mundo del mal [...] En el concepto de la absoluta subjetividad, por el contrario, yace la oposición de la generalidad sustancial y de la personalidad, una oposición cuya conciliación acabada llena lo subjetivo con su sustancia y eleva lo sustancial a sujeto absoluto que se sabe y quiere tal. En segundo lugar, la oposición más profunda a un mundo finito, a través de cuya anulación lo infinito construye su propio ser por medio de su actividad absoluta para sí mismo y sólo así es espíritu absoluto, pertenece a la realidad de la subjetividad en tanto espíritu”. Hegel citado en Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I.*, op. cit., p. 246.

¹⁹²³ La conciliación con Dios se hace real porque Dios mismo se hizo carne, sujeto único por lo que es posible la identificación de “la sustancialidad absoluta y de la subjetividad humana particular”: “Un hombre particular es Dios y Dios, un hombre particular”. Hegel citado en *Ibíd.*, p. 247.

La subjetividad infinita, lo absoluto del arte romántico... no tiene una exterioridad para sí, sino para otro, como una exterioridad libertad, a merced de todos. Esa exterioridad, además, debe pasar a la figura de la habitualidad, de lo empíricamente humano, pues aquí Dios mismo desciende a la existencia finita, temporal, para mediar y conciliar la oposición absoluta que yace en el concepto de lo absoluto.¹⁹²⁴

En la natural contemplación de Dios se ama a los otros; para que el espíritu pueda recibir en el arte una existencia espiritual, la conciliación no debe ser solamente ideal sino sentida en la intimidad del espíritu, en la interioridad del amor:

La verdadera esencia del amor consiste en entregar la conciencia de sí mismo, olvidarse en otro yo, pero tenerse y poseerse a sí mismo en ese desvanecerse y olvidarse.¹⁹²⁵

1. LA POÉTICA DE LA INTIMIDAD Y LA ESTÉTICA DE LA DISOLUCIÓN.

En el apartado anterior hemos mencionado a Tapies y a Valente cuando nos referíamos a las tesis de Hegel sobre la forma romántica del arte porque sucede que también el siglo XX está marcado por los problemas que “determinan la época postclásica, de la enajenación del

¹⁹²⁴ Hegel citado en *Ibíd.*, p. 247.

¹⁹²⁵ Hegel citado en *Ibíd.*, pp. 248-249.

sujeto y objeto, de lo específico y lo general”¹⁹²⁶. En nuestra época los problemas analizados por Hegel se han radicalizado y también sus soluciones y, por tanto, la hermenéutica filológica en su conciliación con la estética poética debería llevar esta problemática hasta sus últimas consecuencias. Tal es también, creemos, el propósito de Domínguez Rey en *Palabra respirada: hermenéutica de lectura*. El proceso lineal del sujeto hacia el objeto en la proposición funcional resulta sólo un modo de la sustancia fundente y fundante del lenguaje, pues la especulación propia comienza en el camino de regreso del predicado lógico hacia el sujeto, quien *sujeta* precisamente cuanto la realidad antepredica y la función propositiva convierte en tema. En lo dicho de la función predicativa hay un trasfondo y trasmundo antecedente, *a priori*, según deduce Domínguez Rey de autores como Hegel y Amor Rubial.¹⁹²⁷

De tal modo, en la presente Tesis contemplamos los *límites* de una poética de la intimidad y de una estética de la disolución, *expectrovertida*. Poética dicente o ausencia antepredicativa.

La radicalización de la interioridad en la poética de Valente, en la que vamos al “fondo del adentro”, la reconocemos en las series de símbolos que se repiten hacia dentro de sí y en las variables textuales que tratan del retorno a la niñez:

*TU imagen melancólica
en el cristal tan tenue*

¹⁹²⁶ *Ibid.*, p. 257.

¹⁹²⁷ Domínguez Rey, Antonio, *Palabra respirada. Hermenéutica de lectura, op. cit.*, pp. 285-302.

*borrada por la lluvia
 es la imagen de un niño
 que aún se asoma a su adentro
 buscando a tientas la quebrada imagen
 de lo que quiso ser¹⁹²⁸.*

Los símbolos interiorizados, *crystal*, *lluvia*, *niño*, se dicen a sí mismos y esbozan el cosmos. Absorben el tiempo, retienen la forma y la materia y, las interiorizan, como sucede con el símbolo del *caracol* y *el mar*. “.....*Nos va gastando hasta que somos transparentes. Nos da la transparencia para que el mundo pueda verse a través de nosotros o pueda oírse como oímos el sempiterno rumor del mar en la concavidad de una caracola*”.¹⁹²⁹

El espacio del mar y de la caracola transfigura las cosas, las traduce al interior del lenguaje, a la pureza unificante - pueda oírse como oímos- en la elementalidad¹⁹³⁰; se trata del espacio que Rilke llama “interior”, el cual hace pasar las cosas a otro lenguaje, como escribe Blanchot, el espacio es el gran transfigurador:

[pasan] del lenguaje extranjero, exterior, a un lenguaje completamente interior, e incluso el adentro del lenguaje, cuando éste

¹⁹²⁸ Valente, José Ángel, “(Retorno)”, *Fragments de un libro futuro*, op. cit., p. 67.

¹⁹²⁹ *Ibid.*, “(Desde el otro costado)”, p. 34.

¹⁹³⁰ Como en la interioridad de los cuadros de Mondrian en que la abstracción del color alcanza su pureza en la elementalidad.

nombra en silencio y por el silencio, y hace del nombre una realidad silenciosa¹⁹³¹.

Esta intimidad silenciosa hace del canto “*Un hálito alrededor de nada. Un vuelo en Dios. El viento*”¹⁹³², un poema *infiniverto*, según proponemos nosotros.

2. LA DISOLUCIÓN, LA IRONÍA Y LA EXPECTROVERSIÓN DE LOS LÍMITES.

En los dos primeros ciclos de la poesía de Valente, correspondientes al descenso a la memoria personal y al descenso a la memoria colectiva, la disolución del mundo se opera por medio de la ironía; leamos:

Al hombre que cruzaba el puente oscuro grité:

-Detente. Estoy

al borde de la muerte.

Al hombre de la noche llamé:

-Aguarda.

Si el aire es el secreto de otra luz, podríamos salvarnos.

Al que pasaba envuelto en gris silencio dije:

-Espera. Puedo darte la vida.

El hombre oyó el sonido de sus pasos

¹⁹³¹ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, op. cit., p. 131.

¹⁹³² Rilke, citado en *Ibíd.*, p. 135.

como una historia que no recordara.

Borró la voz el viento.

El puente resbalaba hacia las aguas.

(-Detente. Aguarda. Espera.)

Pasó el hombre

*y su sombra y el puente y el que hablaba.*¹⁹³³

Este poema *infiniverte* la aniquilación en la distancia de la palabra, su ironía y su reserva, que tienden a relacionarse con la muerte; en el poema *infinivertido* se miran las cosas humanas desde el ‘último umbral’, desde el “horizonte del otro”.¹⁹³⁴

La ironía constituye, también, la figura que mejor define la *expectroversión* de los *límites* porque introduce en el pensamiento el relieve y el escalonamiento de la perspectiva. El objeto al mismo tiempo que se aleja de nosotros adquiere un valor contextual, se reúne en el espacio con otros objetos que interesan para definirlo, como sucede en la *teoría matemática de categorías* y en la máxima pragmática peirceana. En los *límites expectrovertidos* de la ironía el ser participa del no ser, el objeto se determina a través de todos los objetos que no son él y trazan

¹⁹³³ Valente, José Ángel, “El puente”, *Obra poética 1*, op. cit., p. 179.

¹⁹³⁴ La revolución de Bajtín consiste, precisamente, en “haber cambiado el punto de referencia de la fenomenología, que ya no se coloca en el horizonte del yo, sino en el horizonte del otro”, nos dice A. Ponzio, “Un cambio que no sólo pone en discusión toda la dirección de la filosofía occidental, sino también la visión del mundo dominante en nuestra cultura”. Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana. El Pensamiento de Bajtín y la Ideología Contemporánea*, op. cit., pp. 13-14.

su contorno (*Terceridad* en Peirce), sus *limites* dicen sí y no entre “la perfección de lo infinito” y “la negatividad de lo indefinido”.¹⁹³⁵

La ironía en la vida cotidiana muestra que todo es disoluble en sí mismo, *expectrovertido*, según lo expresa Hegel:

El arte romántico se diluye, en la medida en que la realidad real se [coloca] en su -considerada desde la perspectiva del ideal- prosaica objetividad [...] Por otro lado, es la subjetividad la que sabe convertirse en ama de toda la realidad con su sentimiento y su perspectiva, con el derecho y el poder de su humor, no deja *nada* en su contexto habitual [...] y sólo se satisface en tanto todo lo que es arrastrado a este ámbito se muestra como disoluble en sí mismo y como disuelto para la intuición y el sentimiento por la forma¹⁹³⁶.

La mutabilidad y corruptibilidad de la vida cotidiana habitual¹⁹³⁷ que es disuelta por el arte, la encontramos, también, en todos los poemas que Valente dedica a los pecados capitales, en *Siete Representaciones* (1966), en donde vemos el poder arrasador de la ironía interminable:

*Cieno de la avaricia, oscura nube,
fecundación estéril que no llega
a ser dádiva nada.*

¹⁹³⁵ La ironía aparece como una fractura del discurso compacto, “el pensamiento aprende a mirar a derecha e izquierda”, dice W. Jankelevitch, de este modo “Si existe un objeto, existe una diversidad de objetos; o viceversa, si sólo existe un objeto, no existe objeto alguno.

Así como en el *El Sofista* de Platón el ser participa del no ser [...] En cierto sentido, bastan dos coordenadas para situarlo: su relación con la conciencia que lo refleja, y su conexión virtual con otros cuerpos entre los cuales se recorta. Pero como el objeto nunca está solo, insensiblemente tendrá que compartir algo con todos los demás. Tal es, en efecto, la anfibología del *límite*: dice al mismo tiempo sí y no, afirma la sustancia en sus fronteras”. Jankelevitch, Wladimir, *La Ironía*, Taurus, Madrid, 1986, p. 22.

¹⁹³⁶ Hegel citado en Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I.*, *op. cit.*, p. 258.

¹⁹³⁷ A esto es a lo que se refiere la prosaica objetividad que alude Hegel, “el contenido de la vida cotidiana habitual, que no es comprendida en su sustancia, en la que contiene lo moral y lo divino, sino en su mutabilidad y finita corruptibilidad”. *Ibid.*

....

*El voladizo avaro,
siempre sobre el vacío,*

.....

*Nada al aire,
jamás al largo viento del otoño,
a la mano feraz que recorre la tierra.*

Usureros usados. Opulentos avaros.

*De lo sórdido queda en el círculo oscuro
solamente un color y un signo fríos¹⁹³⁸.*

La ironía resulta entonces hasta un arte específico de *expectrovertir* la realidad y salvarla de su ostracismo auténtico, desrealizante; consiste en “el arte de captar en las cosas las Ideas, los problemas que encarnan”, dilucida Deleuze, y captar “las cosas como encarnaciones, como casos de solución para los problemas de Ideas”¹⁹³⁹ .

La ironía como arte de las multiplicidades, *expectroversión*, nos remite a la geometría. En esta ciencia se habla de una multiplicidad de elementos o “variedad”, sin que importe la naturaleza de los elementos, pues no se trata de objetos sino de “variables indeterminadas”; la

¹⁹³⁸ Valente, José Ángel, *Anatomía de la palabra*, op. cit., p. 42.

¹⁹³⁹ Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición*, op. cit., p. 300.

multiplicidad no está dada, se estructura según “la operación o relaciones que se puedan incardinar en esa variedad o sistema”.¹⁹⁴⁰

Esta noción de multiplicidad es quizás el modo más amplio para comprender las transformaciones que implican lo irónico, en el cual, la Idea aparece como una “variedad”¹⁹⁴¹, “una multiplicidad definida y continua, de n dimensiones”¹⁹⁴², *expectroversión de los límites*, que crea bloques flotantes de simultaneidad e invade de música el poema que deriva en trayectos sinuosos y movedizos por zonas de penumbra e inesperada claridad.

La ironía es demolición, des-ilusión, destrucción. La subjetividad poética se hunde en la posibilidad del humor y disuelve todo lo sólido en el aire, *infinivertidamente*. Escribe Hegel al respecto que la tarea del humor consiste en:

Desintegrar y diluir con el poder de las ocurrencias subjetivas, los relámpagos del pensamiento, las interpretaciones asombrosas todo lo que quiere hacerse objetivo y alcanzar una forma firme en la realidad o parece tenerla en el mundo exterior”¹⁹⁴³.

¹⁹⁴⁰ La variedad, sistema, agregado o multiplicidad de elementos se estructura, apunta J. de Lorenzo, según la operación o relaciones que se puedan incardinar en esa variedad o sistema. El objeto matemático no es algo que venga dado, sino que hay que hacer, estructurar, aunque luego esa estructura pueda realizarse, como modelo, en distintos sistemas o lenguajes aparentemente ya hechos”. De Lorenzo, Javier, “Ciencia y Vanguardia” en *Las Vanguardias Renovación de los Lenguajes Poéticos*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁹⁴¹ En dirección al sentido aludido, Deleuze observa que, “Cada Idea es una multiplicidad, una variedad”. Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición*, *op. cit.*, p. 299.

¹⁹⁴² Con este concepto Deleuze retoma el empleo riemaniano de la palabra ‘multiplicidad’. *Vid. Ibid.*, p. 300.

¹⁹⁴³ Hegel citado en Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I.*, *op. cit.*, p. 259.

V. EL POEMA *INFINIVERTIDO*. MODELO DE FORMACIÓN, TRANSFORMACIÓN, TRANSPOSICIÓN, DISOLUCIÓN Y POTENCIACIÓN DE TODAS LAS COSAS.

VOCES en lo verde
de la superficie del agua rayadas.
Cuando el alción, pájaro de nieve, se sumerge,
zumba el segundo...
Celan.

El poema *infinivertido* puede ser considerado un modelo hermenéutico para la estética moderna porque nos lleva a pensar en la génesis de la forma, en los *límites* de lo formante, en la potenciación, transformación, transposición y disolución de la materia, es decir, en los procesos de infinitud del espíritu y, en cuanto tal, asume los embates, también, de modelo hermenéutico filológico.

En el poema *infinivertido* contemplamos el misterio poético-matemático de la *transformación del infinito en cero*. Proceso hermosamente descrito en un poema de Rilke:

*Y, de repente, en este fatigoso En Ningún Sitio,
de repente el lugar inefable
donde el puro Demasiado Poco
incomprensiblemente se transforma,
da un salto y pasa a aquel vacío Demasiado.
Donde la cuenta de muchas cifras
se resuelve en cero ...* ¹⁹⁴⁴

¹⁹⁴⁴ Rilke, Rainer Maria, *Elegías de Duino; Los sonetos a Orfeo*, op. cit., p. 91.

El poema *infinivertido* concebido como “modelo” (metáfora de los modelos matemáticos que estudiaremos en el capítulo octavo de la Tesis) de la poética de Valente puede ser considerado, asimismo, pictóricamente, como la *planta-tipo* que pintó Paul Klee o que imaginó Goethe, “una criatura maravillosa” que era la clave para imaginar infinitamente otras plantas generadas por una necesidad interna¹⁹⁴⁵, matemática y vital.

El poema *infinivertido* desborda los límites de la *fisis*. En sus imágenes se contempla la formación y transformación de todas las cosas. Imágenes que operan en el *límite* de la materia, en la generación de las palabras o descenso a la memoria de la vida. *Natura naturans*. Formación y metamorfosis, sombras y sobras que, nos recuerdan el proceso de creación de los paisajes de Goethe en su tránsito desde lo lingüístico.

La fuerte inclinación de Goethe por lo jeroglífico le llevó a acuñar términos para su teoría pictórica como “imaginantes”, “ondulistas” y “bocetistas”, los cuales permitían liberar la pintura y persistir en la fórmula *natura naturans*, que “acontecerá como proceso suave o atropellado, tormentoso o confuso”¹⁹⁴⁶.

El concepto de “ondulista” también lo trabajamos nosotros en varios apartados, en los que comparábamos el modelo de poema *infinivertido* con un modelo hidráulico, como el que se puede abstraer de la física de Lucrecio y además, expusimos lo ondulatorio, en la sección

¹⁹⁴⁵ Hofmann, Werner, “Ve en lo finito hacia todas partes” en Arnaldo, Javier (ed.), *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008, *Vid.* p. 41.

¹⁹⁴⁶ *Ibíd.*, p. 38.

titulada, “Valente y los Hopi”. Y en cuanto al concepto de “bocetista”, fue explorado en lo que concierne al carácter de lo “diagramático”, especialmente en la sección sobre “La lógica diagramática. Los gráficos existenciales”. Entonces encontramos en el poema unos *límites* ondulantes, espectrales y diagramáticos entre los movimientos del *logos* y la *fisis*.

Observamos los *límites* del proceso de la vida como *natura naturans* en el poema *infinivertido*, en la parte que trata sobre *transducción* y universalidad (expuesta en el capítulo quinto) y en la estética del *Sabi- Wabi* (expuesta en el capítulo cuarto). En este arte ascético oriental la materia se desvanece como en los paisajes de nubes de Goethe:



En este paisaje apreciamos los *límites* morfológicos de la *natura naturans*; lo “ondulista”, “imaginante” y “bocetista” de la teoría de Goethe.

CIELO CUBIERTO DE ESTRATOS CON
FORMAS DE CÚMULOS. GOETHE.

El proceso de la *natura naturans* está implícito en las isotopías de la *segregación*, *lentitud* y *derrumbamiento* de la materia verbal. A esta hipótesis nos acercamos en el capítulo primero en el epígrafe 🎵🎵 2. “LAS “ÁLGEBRAS” UNIVERSALES DE LA *LENTITUD* Y EL *DERRUMBAMIENTO* EN LA PALABRA *INFINIVERTIDA*”. Allí decíamos que la estructura *infinivertida* describe un proceso incurso que *generalmente* se inicia con un *derrumbamiento*, una escritura de escrituras. Conjeturamos en Valente un “álgebra” segregada, *infinivertida*, que equivale a una *escritura original – vertida u ofrecida lentamente-*, extraña, exótica, angosta, invisible, encubierta, ocultada, cuyos restos se estructuran enigmáticamente.

Otra posible formulación metafórica de la escritura de la *lentitud* estaría en su traducción “geométrica” a una curva *cóncava-convexa*. La *concavidad* propia de la *lentitud* de la escritura la podríamos explicar por medio de la estructura que denominamos *infinivertida*, ya que en el canto la palabra es vertida u ofrecida como si fuera aquél un cántaro porque la palabra se escancia desde el vacío. La forma *infinivertida* nos lleva a reflexionar sobre lo que el canto acoge y sobre el modo como lo hace. ¿Cómo acoge el vacío del poema?.

En “Cinco Fragmentos para Antoni Tapies”, Valente reflexiona sobre el estado de creación y lo equipara con la retracción del *wu-wei* en la práctica del Tao: “estado de no acción, de no interferencia, de atención suprema a los movimientos del universo y a la respiración de la

materia”.¹⁹⁴⁷ Y enfatiza que esta condición es indispensable para que sobrevenga la forma como epifanía natural de la materia, sin necesidad de ser impuesta¹⁹⁴⁸.

Este estado de disponibilidad, en la filosofía de Shitao, “venera la receptividad” como capacidad innata de aprehender la esencia de las cosas. La *receptividad* abarca toda la *universalidad* de la materia y precede al conocimiento. Desde la antigüedad, los creadores siempre se han esforzado por la intelección de sus percepciones para desarrollar sus conocimientos, tal como se ejecuta en la *pincelada única*, en que se conjugan la universalidad y el continuo, el traslape de todas las fronteras. Se trata de una aptitud que nunca se restringe a un problema particular porque se fundamenta en una receptividad y conocimiento *ilimitados*:

La pincelada única, en efecto, abarca la universalidad de los seres; la pintura resulta de la recepción de la tinta; la tinta de la recepción del pincel; el pincel de la recepción de la mano; la mano de la recepción del espíritu: al igual que el proceso en que el cielo genera lo que la tierra luego lleva a cabo, todo es fruto de una recepción. Así, lo más importante para el hombre es saber venerar...¹⁹⁴⁹.

Cuando el estado de creación y el espacio de la creación se entrelazan con el silencio o la *nada*, tenemos un poema *infinivertido*, por ser lugar de la materia interiorizada o recepción continua del universo, como lo leímos en el pasaje citado, en que asistíamos a una continua receptividad de todo el universo: pincel, tinta, mano, cuerpo, cielo;

¹⁹⁴⁷ Valente, José Ángel, *Anatomía de la palabra*, op. cit., p. 78.

¹⁹⁴⁸ Se trata de la disponibilidad del vacío generador, escribe Valente: “Sólo en ese estado de retracción sobreviene la forma, no como algo impuesto a la materia, sino como epifanía natural de ésta”. *Ibíd.*

¹⁹⁴⁹ Cheng, Francois, *Vacío y Plenitud*, op. cit., p. 118.

siguiendo estas enseñanzas taoístas, anota Valente algo fundamental para la poética y la estética:

La materia para el artista no se sitúa nunca en lo exterior. Ocupa el espacio vacío de lo interior, el espacio generado por retracción, por no interferencia, donde 2-1 suele ser mayor que 2+1, según la ley de la adición negativa que Kandinsky, tan próximo, formuló¹⁹⁵⁰.

Con este modo de iluminación se llega a un poema *infinivertido*, por verse desde la interioridad vacía, *infinivertido* porque en él se vierte la materia de lo amorfo en la forma del infinito:

FORMO

de tierra y de saliva un hueco, el único

*que pudo al cabo contener la luz.*¹⁹⁵¹

El poema surge naturalmente de la íntima relación entre lo finito y lo infinito. En el poema *infinivertido*, nace, se eleva y se libera la materia, como sucede en los cuadros de Tapies, de acuerdo con Jacques Dupin:

Todo el arte de Tapies consiste en hacer que nazca y ascienda la materia, en liberar su energía y su duración, dejar que viva y se exprese según su ley o su capricho, eximiéndola de cualquier otra obligación, y, en primer lugar, de la del pintor.¹⁹⁵²

Por todo lo que hemos venido vislumbrando en esta Tesis abducimos que los poemas de Valente se acercan al modelo de un poema *Infinivertido* por sobrepasarse en sus acciones: su entrar radical

¹⁹⁵⁰ Valente, José Ángel, *Anatomía de la palabra*, op. cit., p. 78.

¹⁹⁵¹ Valente, José Ángel, "(Materia)", *Anatomía de la palabra*, op. cit., p. 93.

¹⁹⁵² Los límites de la materia se rebasan y el pintor ha desaparecido, "El, como al acecho detrás de la tela (donde firmará), espera que la materia divulgue su secreto. Todo el arte de Tapies consiste en volverse ausente, en borrarse ante aquello que es lo más cercano y lo más alejado del hombre, y en no intervenir, sino para dejarle campo libre, dentro de los límites de la tela [...] la materia no se somete sin rechistar ante las dos dimensiones del cuadro, se rebela, las rebasa...". Tapies, Antoni; Ullán, José Miguel, *Palabras sobre pintura*, Rayuela, Madrid, 1978, p. 92.

en la materia; pulverizar lo mismo; abismarse en la desaparecida luz terrestre, diluir el presente; acceder a lo infinitesimal; desvarar el enjambre de letras, hilar el sentido detrás del mundo, dar corporeidad a lo invisible e inaudible, verterse infinitamente en el prójimo, en el Otro, oír el ensombrecimiento, estrechar el sí y el no, curvar el molde del sonido, girar en la quietud, regirar en la oquedad, iluminar el silencio, rehilar los subtonos e infratonos, flamear la lejanía, cavar la memoria, enterrar la visión en la raíz del universo, abrir el vacío, desaparecer en la *nada*, liberar la materia, vibrar lo transparente, infravibrar el mineral, partir la luz, escarbar el crepúsculo, beber lo desértico, cambiar el aliento, oscurecer las silabas o humedecer su latir, quemar las palabras, ligar la creación y el caos, doblar los soles, adherir el espíritu, subperderse en el abismo del aire, cambiar de lugar las sustancias. Todo esto lo podemos decir simplemente con un poema de Celan:

CAMBIO DE LUGAR de las sustancias:

vete a ti mismo, adhiérete,

bajo la desaparecida

luz terrestre,

oigo que éramos

un brote del cielo,

esto hay que demostrarlo, desde

arriba, a

lo largo de nuestras raíces,

dos soles hay, me oyes,

dos,
 no uno-
 ¿y qué?.....¹⁹⁵³

El *invertir* las sustancias es propio del poema *infinivertido*; esto nos lo revela su propio nombre, es decir la denominación que le hemos dado, como también nos revela, en la figura de su grafía, su dirección, aliento y principales componentes: el infinito abierto o potencial (sobre el que trataremos en próximas secciones) y, lo vertido, es decir, lo liberado por sus sombras, restos, vestigios, etc. Estos componentes nos permiten entrelazar metafóricamente en nuestro modelo los aportes de la poética y de las matemáticas.



En el poema *infinivertido* la palabra es vertida como azufre. Se desbordan los *límites* del *logos* y *la fisis*. Como en este paisaje de Goethe en que la vegetación cae gota a gota y los *límites* del aire, el agua, la tierra y el fuego se han *infinivertido*.

VISTA DEL ETNA SOBRE LA BAHÍA DE TAORMINA. GOETHE.

INFINIVERSIÓN DE LOS LÍMITES.

¹⁹⁵³ Celan, Paul, *Obras Completas, op. cit.*, p. 449.

Los movimientos del poema *infinivertido* en la infinitud de la materia corresponden al espíritu; el creador está contenido en el poema, tal como lo explica Valente:

El espíritu es la metáfora de la infinitud de la materia. La materia es eterna, no es el dios, pero hace posible la operación del dios. Se le presenta como única posibilidad de creación.¹⁹⁵⁴

El poema *infinivertido* se genera en lo indeterminado, en la “oscuridad increada”, en lo informe y por tanto liga el *caos con la creación*:

La oscuridad, la noche primordial, se debate preñada de sí misma: se debate en el caos de la pura germinación, cadena, párpado, opacidad, secreto, está en lo húmedo, en su ciego latido, y nace de él por la sombra engendradora una ardiente rama de luz. La rama de oro. Lo demás es aún -o todavía ahora-la materia infinita, la materia oscura grávida de formas...¹⁹⁵⁵.

El torbellino de la germinación que gira desde el caos ciego corresponde a una invariante poética, mítica o religiosa¹⁹⁵⁶, que se puede enunciar como el “Imaginar el caos y su brotar desde la *nada*”¹⁹⁵⁷, que culmina con Milton en los subarcanos de las lindes de las tinieblas o de la luz del libro II de *El paraíso perdido*:

*[(De pronto ante sus ojos) / se ofrecen los arcanos del
viejo Abismo: un negro/ océano ilimitado, que no tiene*

¹⁹⁵⁴ Valente, José Ángel, *La Experiencia Abisal*, op. cit., p. 150.

¹⁹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁹⁵⁶ De acuerdo con Steiner se perfila una tradición pródiga. “En la exégesis rabínica se dice que han existido veintiséis creaciones abortadas anteriores a la recogida por el Génesis. Veintiséis versiones preliminares, *maquettes* de apuntes provisionales que preceden al lenguaje. La creación que fue aceptada y su narración se volverán inseparables. Todavía más allá se encuentra la pura *nada*. Se dice que un talmudista llamado Ben Zoma se volvió loco contemplando este incomunicado”. Steiner, George, *Gramáticas de la creación*, op. cit., pp.40-41.

¹⁹⁵⁷ *Ibid.*, p. 40.

*fronteras/ ni dimensiones, donde largura, anchura, altura/
tiempo y lugar se pierden, donde la antigua Noche/ y el Caos,
ascendientes de la Naturaleza,/ mantienen anarquía eterna en
el estrépito/ de interminables guerras, ya que en pie los
sostiene/ la confusión reinante...]*¹⁹⁵⁸

En la antigua tradición hebrea y griega encontramos los antecedentes del poema *infinivertido* que liga la creación con el caos. Entre los griegos Anaximandro crea el revolucionario concepto de *ápeiron*, lo *ilimitado* que designa de manera abstracta la cualidad de lo indeterminado; por el *ápeiron* se comprende que donde hay generación se produce, también, destrucción. La profundización de toda esta problemática será abordada a continuación.



¹⁹⁵⁸ Milton citado en *Ibíd.*



EL INFINITO, EL *ÁPEIRON* Y LO *ILIMITADO*.

El fuego ocupa la periferia del mundo y
puede contemplarse por esos orificios
que llamamos estrellas.
Anaximandro

Habida cuenta del movimiento de formación que hemos ido descubriendo en la *Primeridad* del poema, en que la contemplación de la materia, la entrada radical en ella, a la que nos lleva el poema, nos permite descubrir la memoria de las formas que la materia tuvo y, en cuanto tal, podemos comprender que su raíz infinita es potencia de toda forma posible; todo lo cual nos conduce ahora a investigar la infinitud de dicho carácter potencial; así pues, haremos un seguimiento del mismo desde el concepto griego de *ápeiron* que parece acercarse a todo ello.

El *ápeiron* (de "a-"privativa, y "peras", *límite*, perímetro), es lo *ilimitado*, el concepto introducido por Anaximandro de Mileto (aprox. 610-545 a. de C.)¹⁹⁵⁹ para designar la materia infinita, *indeterminada*, exenta de cualidad y que se halla en eterno movimiento.

El principio o *arjé* es lo "ápeiron", con lo cual Anaximandro da un paso adelante respecto de Tales (del que Anaximandro probablemente fue discípulo). En Tales de Mileto (aprox. 624-546 a. de C.), la *arjé* era el agua, porque la cualidad de lo húmedo se observaba en todo cuerpo, alimento o germen y, entonces, el agua constituía su principio rector.

¹⁹⁵⁹ Filósofo jonio. Nace en los años 610 adC en la ciudad jonía de Mileto, Grecia, y muere aproximadamente en 546 adC. Discípulo y continuador de Tales, se le atribuye un libro sobre la naturaleza, pero su pensamiento llega a la actualidad mediante comentarios doxográficos de otros autores. Se le atribuye un mapa terrestre, la medición de los solsticios y equinoccios por medio de un gnomon, trabajos para determinar la distancia y tamaño de las estrellas y la afirmación de que la Tierra es cilíndrica y ocupa el centro del Universo. <http://es.wikipedia.org/wiki/Anaximandro>.

La importancia de dicha afirmación estriba en la necesidad de la existencia de este principio para explicar la multiplicidad empírica y en que la *arjé* se formula como una explicación genealógica de lo real, de la *physis*, como generalización de la ley universal de todo acontecer¹⁹⁶⁰.

El segundo presocrático en tratar la *arjé* es Anaximandro, autor del más antiguo texto filosófico conocido¹⁹⁶¹, que trata del origen de las cosas. En dicho texto toda la multiplicidad (*determinada*) de seres surge de un principio que ya no es un "elemento físico", sino un pre-elemento indefinido, indeterminado: el *ápeiron*. Génesis y principio de los seres, por lo cual, ello mismo evade y rehuye toda determinación; su abstracción se convierte en un importante logro del antiguo materialismo griego. Toda la multiplicidad sin fin de las cosas, todos los mundos han surgido por desprendimiento y lucha de contradicciones (calor y frío, húmedo y seco) que arrancan del *ápeiron*.

El *ápeiron* designa de manera abstracta la cualidad de lo indeterminado, donde se comprende que "allí mismo donde hay generación para las cosas, allí se produce también la destrucción".¹⁹⁶²

Este principio es observable en la poesía de Valente – que venimos denominando "*infinivertida*" -, en la cual se cruza el péndulo de la creación y la disolución: todo lo que en un nivel surge, en otro u otros niveles

¹⁹⁶⁰ Tales se considera el primer filósofo, la filosofía surge como una explicación en el extrarradio de lo religioso <http://www.cibernous.com/glosario/alaz/presocraticos.html>.

¹⁹⁶¹ En que la Naturaleza se concibe como retribución, como justicia (*diké*) cuya ley es la necesidad "De donde las cosas tienen origen, hacia allí tiene lugar también su perecer, según la necesidad; pues dan justicia y pago unas a otras de la injusticia según el orden del tiempo." <http://www.cibernous.com/glosario/alaz/presocraticos.html>

¹⁹⁶² La *arjé* de toda determinación no puede ser ella misma determinación alguna, y de ella brota el conflicto de la generación de los seres, como una segregación de parejas de contrarios que han de ser "devueltos" (según justicia) a lo indeterminado siguiendo la ley de la necesidad.

desaparece; se pierde en otro sonido de otra luz diferente a la que se anunciaba:

.....

Cuerpo sombrío de la luz

que el fuego

había devorado.

Como luz caíste

Sobre las fuentes del amanecer.

Las devoraste como sombra.

.....¹⁹⁶³

Infiniversión, devenir de fosforescencias, recursividad de la sombra, regiro del zumbido. Las palabras comprimidas en las letras combaten lentas unas con otras traen una extraña sinfonía, así: la *c*, *r*, *g*, *p*, *t* luchan y giran viscosas en la *l* y la *z*, hasta alcanzar el silencio; la luz fónica se quema.

Y en el campo semántico el “centro” del poema, *las fuentes del amanecer*, es disuelto, a su vez, por la materia de la sombra devoradora, retroceso matinal; matriz constituyente de la luz en que va irradiándose el sentido hacia el *cuerpo sombrío*. Incendio material de la luz y su caída.

La “sombra devoradora” es una invarianza que predomina en la mayor parte de los poemas de Valente. La sombra es la banda del

¹⁹⁶³ Valente, José Ángel, “(Hibakusha)”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 307.

continuo revés de la luz; la torsión de la banda transmuta todos los niveles del poema, perfora los moldes de las voces, hunde en lo abisal; activa el mecanismo de la devoración.

La materia luminosa de lo verbal se hace energía y engulle y disipa las palabras, porque el trabajo de la energía de cada una de éstas a través de la luz ¹⁹⁶⁴ consiste en que se devora en la formación de sus vibraciones.

La palabra se inspira e irradia, se engendra y devora, se absorbe y vibra en su camino inagotable ¹⁹⁶⁵.

La materia espectral de las palabras es *ilimitada* como el *ápeiron* de Anaximandro, cuyo indefinido umbral constituye un importante avance en el pensamiento filosófico, pues la consideración del *ápeiron* como un principio "abstracto", hipotético, contradice toda experiencia sensible y/o niega toda evidencia empírica.

También para el pitagorismo, el *ápeiron* es un principio sin forma, sin *límite* y junto con su contrario -el «*límite*»- constituye la base de todo lo existente ¹⁹⁶⁶.

¹⁹⁶⁴ Se podría mencionar a Godard, quien siempre buscó en la pantalla ese trabajo de la energía a través de la luz; una luz puramente materialista, cuya única razón de ser es la de ser energía, la de comer, devorar, energía.

¹⁹⁶⁵ Palabra oculta que en su *infinito* recomienza, como lo dice hermosamente Domínguez Rey: “[las palabras] brotan por imperio de la vibración inmanente y, asomadas al sentido, se evaporan en la infinidad desmedida del significado sin centro propio, en la ‘totalidad del despertar’. Queda un rastro, una sombra, el eco de su presencia ya para siempre presentida. Por eso la palabra, parte del todo, participa en el poema de aquel movimiento respiratorio de la superficie hacia el légamo [...] Es absorbente, palabra oculta, ciega, más visible por cuanto señala el camino inagotable [...] Esta palabra engendra a medida que se devora”. Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo: (José Ángel Valente)*, op. cit., pp. 97-98.

¹⁹⁶⁶ <http://www.filosofia.org/enc/ros/apeiron.htm>

Es interesante, en este punto, contrastar el principio abstractivo del concepto de *ápeiron* con la peculiaridad de lo “inescrutable” del “curso” en el Taoísmo porque en uno y en otro estamos en lo radical, ante lo invisible, inaudible e intangible, el retorno del infinito a lo informe:

Míralo y no lo verás, se llama invisible.

Escúchalo y no lo oirás, se llama inaudible.

Pálpalo y no lo percibirás, se llama intangible.

*Los tres son inescrutables,
pues se confunden y son uno solo.*

*Arriba no es refulgente,
abajo no es umbroso.*

*Inefable infinito,
retorna a la inmaterialidad;
es decir forma de lo informe,
imagen de la inmaterialidad;
es decir vaguedad indistinta.*

.....¹⁹⁶⁷

Hemos transcrito casi todo el poema por considerar que sintetiza todos los aspectos que hemos discutido en todo el trabajo acerca de la naturaleza de la palabra poética y ahora nos da una luz para continuar lo que hemos comenzado en este apartado, y que trata, como dijimos al

¹⁹⁶⁷*Ve a su encuentro y no hallarás su faz. /Ve tras él y no hallarás su dorso./ Cíñete al curso de la antigüedad para guiar el presente,/podrás conocer el origen de la antigüedad;/es decir el hilo del curso. Lao zi, Tao te King, op. cit., p. 57.*

inicio, de comprender cómo la forma reingresa infinitamente en la formación.

La formación se vincula con la potencia de lo negativo. El prodigio del No-ser está imbricado en la tríada *limitado, ilimitado e infinito*; en cuanto al movimiento de esta banda o cinta el *Tao te king* nos dice: “es gracias al constante alternarse del No-ser y del Ser como se verán de aquél el prodigio y de éste los confines»¹⁹⁶⁸.

Dentro de este argumento nos es útil aquilatar la tríada *limitado, ilimitado e infinito* de lo poético con la misma tríada desde las matemáticas – que, en sus comienzos eran campo común de la filosofía y la física-. En aquella ciencia, lo *ilimitado* - el *ápeiron* - ya se planteaba con aserciones relativas a la negatividad de aquél.

En efecto, desde la antigüedad, en las matemáticas y en la física, la relación entre lo infinito y lo *ilimitado* aparece involucrada con fenómenos como el del acceso a lo infinitesimal o a la materia; lo cual en el plano poético, ubicándonos en la modernidad, podría equivaler a la pulverización de los signos; y con ello llegamos al revés de lo existente, a la memoria de la materia. Este proceso extremo tiende a seguir la estela inaugurada por Lucrecio¹⁹⁶⁹, para quien los “cuerpos de materia”

¹⁹⁶⁸ Lao zi, citado en Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito, op. cit.*, p. 17.

¹⁹⁶⁹ Aunque el interés de Lucrecio no era el problema físico, sino la exposición de una filosofía determinada, en su obra hace una descripción de la naturaleza y expone sus teorías sobre el comportamiento de la materia: el viento, el calor, el frío, el fuego, el color de las cosas, el trueno y los relámpagos, los volcanes, etc. Brevemente, para Lucrecio, toda la Naturaleza se compone de dos cosas: "... los cuerpos y el vacío en el que estos están situados y en cuyo seno se mueven...". Siguiendo las ideas de Demócrito, Lucrecio además sostuvo que todos los cuerpos estaban formadas por átomos. De forma que todo el universo estaría formado exclusivamente por átomos y espacio vacío. *Vid.* <http://centros5.pntic.mec.es/ies.victoria.kent/Rincon-C/Citas-C/Lucrecio.html>

revoloteaban sin parar¹⁹⁷⁰, sin asentarse en *límite* alguno; el “montón de la materia” no podía aplastarnos, porque no se acumulaba, iba en todas las direcciones sin encontrar bordes; y escribe a este respecto:

No importa en qué dirección allí te coloques: hasta tal punto, sea cual sea el lugar que uno tome, va dejando hacia todas partes por igual un todo *ilimitado*.¹⁹⁷¹

La concepción de lo *ilimitado* en la visión lucreciana se acerca a la de Aristóteles, Anaxágoras y los pitagóricos; todo se extiende sin *límite* alguno, en una expansión inabarcable, repite su razón: “Porque es que en ninguna dirección alcanza límites todo lo que hay”.¹⁹⁷²

En el ámbito de lo *ilimitado*, el vacío del universo parece abrirse y pulula materia por doquier, tal como lo describe Alfred Tennyson en su poema titulado precisamente “Lucrecio”:

*Un vacío se abrió en la Naturaleza; todos sus lazos
Se fracturaron; y vi las fulgurantes estelas de los
átomos*

¹⁹⁷⁰ Toda esta agitación la describe Lucrecio en su libro ya citado: “Los átomos son, pues, sólidos y simples, formando un todo coherente de partes mínimas (...) es indudable que ningún reposo se ha concedido a los átomos a través del profundo vacío, sino que, agitados en continuo y vario movimiento, unos rebotan, después de chocar, hasta grandes distancias, mientras otros sufren los golpes dentro de un breve espacio. Los que, más densamente asociados, chocan y rebotan dentro de exiguos intervalos, trabados como están por la maraña de sus formas, constituyen las tenaces raíces de las peñas, la indómita sustancia del hierro y los demás cuerpos de este género”. *Ibíd.*

¹⁹⁷¹ Lucrecio nos reta a que lancemos una jabalina voladora y vayamos tras ella a los confines del mundo: “¿qué prefieres, que ella, disparada con mucha fuerza, vaya adonde se la mandó, o piensas tal vez que algo se lo impide y estorba? Con una de las dos cosas tendrás por fuerza que quedarte y mostrar acuerdo, y una y otra te deja sin escapatoria y te obliga a admitir que todo se extiende sin límite alguno: y es que sea que haya algo que impida y haga que no llegue adonde se la mandó, y allí en el confín se coloca, sea que se dirija hacia fuera, no salió ella del confín. De esta manera iré detrás de ti y, dondequiera que pongas los bordes últimos, preguntaré qué pasó con la jabalina; resultará que en ningún sitio podrá asentarse el límite, y la posibilidad de un avance irá postergando para siempre tu escapatoria”. Lucrecio Caro, Tito, *La naturaleza, op. cit.*, p. 163.

¹⁹⁷² *Ibíd.*

*Y los torrentes de su universo innumerable
 Recorriendo la inanidad ilimitada,
 Volar hasta conectarse de nuevo y conformar
 Otro y otro arreglo de las cosas
¹⁹⁷³*

Este poema de 1868 vaticina el cuándo, el cuánto, el qué, el cómo, el dónde del lugar del canto que constituye la poesía de Valente en la tercera etapa de su poesía, que abre *Interior con figuras*, pero a la que ya se alude desde un poema, de una etapa anterior, un poema muy conocido, que trata “Sobre el tiempo presente”:

*.....
 Escribo desde la noche,
 desde la infinita progresión de la sombra,
 desde la enorme escala de innumerables números,
 desde la lenta ascensión interminable,
 desde la imposibilidad de adivinar aún la conjurada luz,
 de presentir la tierra, el término,
 la certidumbre al fin de lo esperado.
¹⁹⁷⁴*

En este texto la preposición *desde* indica el lugar de la materia interiorizada; es el grado más contraído de la materia en que se distiende

¹⁹⁷³ Tennyson, Alfred, “Lucrecio” citado en Bloom, Harold, *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 112.

¹⁹⁷⁴ Valente, José Ángel, “Sobre el tiempo presente”, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 132.

la duración. Desde es el multiplicado radar de la palabra poética en los rescoldos del universo, en la memoria cósmica.

En esta apertura de lo *ilimitado*, el *desde* utiliza radiaciones electromagnéticas reflejadas por la multiplicidad de la materia para determinar la localización o velocidad de ésta. Es el radar del poema que detecta la progresiva noche laberíntica. La noche se vincula al caos como en la *Tiamat* babilónica o la *Mrtyu* hindú¹⁹⁷⁵, confines indefinidos del mundo; la Noche y el Caos son sinónimos míticos de lo *ilimitado*, últimos principios.

Lo *ilimitado* en la literatura evoca el “mal infinito”, denominado así por Hegel y que equivale, en algunos poetas, a lo que corrompe el mundo; la experiencia en que se pierde la posición y toda forma; tal es el derrumbamiento entre la cárcel de lo invisible; la vacuidad que horroriza a Paul Claudel:

*Arrastrado, volteado en medio del derrumbamiento y del
barullo del Mar incomprensible, perdido en el chapoteo del
Abismo, el hombre mortal, con todo su peso, busca cualquier
cosa sólida para agarrarse a ella.*

*Alrededor mío, no hay solidez, estoy situado en el caos,
estoy perdido en el interior de la Muerte... He perdido mi*

¹⁹⁷⁵ El Caos y la Noche, igual que también la *Tiamat* babilónica o la *Mrtyu* hindú, son residuos cósmicos, últimos principios: “*Tiamat*, convicta de connivencia con el Mal, fue confinada por el dios *Marduk* al palpe de último residuo cósmico, y *Mrtyu*, la diosa de la muerte y del hambre, padeció igual suerte a manos de los *Deva*. Pero desde los confines del mundo, la *Nada* y lo Indefinido, en esos términos represados, siguen desempeñando un papel ineliminable de envolvimiento [...] y sustentación de todas las cosas, y todo tiende a volver a ellos al final de cada ciclo cósmico”. Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, op. cit., p. 17.

*proporción, viaje a través de lo Indiferente. Estoy a merced de las elaciones de la profundidad y del Viento, la fuerza del Vacío.*¹⁹⁷⁶

El infinito que recibimos de la literatura es el vértigo del extravío, un cuándo desértico, el desasosiego de no poder detenerse nunca; un cómo laberíntico, el no poder llegar nunca, el reconocimiento de la indigencia.

Lo *ilimitado* se hace errar desértico; inagotable aquél, quema las lindes y con ello deducimos que en el canto del devenir, que son los poemas, el errar de lo imposible es una frontera desértica, como lo expresa Valente:

*“Lindes quemadas de la luz, abrasadas arenas”*¹⁹⁷⁷.

Los poemas de los poetas citados nos recuerdan de algún modo las teorías de Aristóteles sobre lo *ilimitado*, el *ápeiron* y la inagotabilidad del infinito¹⁹⁷⁸; por esta inagotabilidad éste no puede estar *nunca* totalmente presente en nuestro pensamiento, tal como sucede en la dinámica infinita del Deseo, según lo demuestra la poesía con sus propios recursos¹⁹⁷⁹.

¹⁹⁷⁶ Claudel, Paul citado en Blanchot, Maurice, *El libro por venir*, op. cit., p. 98.

¹⁹⁷⁷ Valente, José Ángel, “(Figuras)”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 305.

¹⁹⁷⁸ La ingotabilidad es la dificultad que plantea el infinito porque siempre existe algún elemento que no hemos considerado: “Esta propiedad del infinito [...] lo caracteriza hasta el punto de poder constituir una primera definición de él: podemos, pues, afirmar que cualquier conjunto de objetos es *ilimitado* si sucede que, al tratar de identificar uno a uno todos sus elementos, no se logra formar un todo, dado que siempre y en cualquier caso habrá un elemento que no habremos considerado. Así, por ejemplo, si consideramos los números enteros, forman un conjunto infinito porque podremos contar un número arbitrariamente grande de ellos sin llegar nunca a un *límite* más allá del cual no haya otros números que aún no hayamos contado”. Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, op. cit., p. 13.

¹⁹⁷⁹ Sobre esto trataremos más adelante.

La inagotabilidad implica que siempre encontraríamos algo en las afueras del infinito; Aristóteles lo identifica con lo *ilimitado*, sin término, incompleto y posee una potencialidad no realizada ni realizable; el infinito, escribe Aristóteles: “no es aquello fuera de lo cual no hay *nada*, sino aquello fuera de lo cual hay siempre algo”¹⁹⁸⁰.

El infinito y/o lo *ilimitado* poseen, como el poema, una potencialidad no realizable, pero que mueve a lo real desde la realidad misma.

La indefinición del infinito está cargada de una idea de negatividad que no permite que sea actualizable; lo propio del infinito es su inexistencia, tal como lo leemos en el famoso poema de Leopardi, sobre el que trataremos más adelante.

El infinito como *ápeiron* es lo *ilimitado* y su brecha de ausencia constituye la premisa de cualquier movimiento evolutivo. El devenir traduce la característica dinámica del principio de lo *ilimitado*, es decir, el infinito pone en marcha el devenir con su movimiento primigenio, según lo pensaron Aristóteles¹⁹⁸¹ y Anaximandro.

¹⁹⁸⁰ Aristóteles, *Física*, *op. cit.*, p. 206.

¹⁹⁸¹ Aristóteles hace un balance sobre las teorías que investigan la naturaleza del infinito entendido como un principio de las cosas: “Algunos, como los pitagóricos y Platón, consideran que el Infinito es por sí mismo un principio, no algo accidental a otras cosas, sino algo que es en sí mismo una substancia. Para los pitagóricos está en las cosas sensibles (pues no consideran que el número sea algo separable), y piensan también que lo que está fuera del cielo es infinito. Pero para Platón no hay ningún cuerpo fuera del cielo, ni tampoco las Ideas, ya que éstas no están en ningún lugar; y, en cuanto al infinito, afirma que está tanto en las cosas sensibles como en las Ideas. Además, los pitagóricos dicen que el infinito es lo Par; porque lo Par, cuando es abarcado y delimitado por lo Impar, confiere a las cosas la infinitud. Un signo de esto, dicen, es lo que ocurre con los números, pues cuando los «gnómones» son puestos en tomo al uno, y aparte, en un caso la figura que resulta es siempre diferente y en otro siempre la misma. Para Platón hay dos infinitos, lo Grande y lo Pequeño”. *Ibid.*, pp. 188-189.

Lo *ilimitado* se manifiesta como el principio negativo y disolvente¹⁹⁸² que derriba la rigidez de los *límites* y devuelve la realidad a un estado informe en el que todas las cosas dejan de ser reconocibles y los acontecimientos se curvan entrando en el revés. Lo leemos en los poemas de René Char:

Bondad de los hombres ciertas mañanas estridentes. En el hormigueo del aire en delirio, subo, me encierro, insecto indevorado, perseguido y perseguidor.

Frente a esas aguas, de formas duras, donde pasan en ramos estallados todas las flores de la montaña verde, las Horas desposan a los dioses.

*Fresco sol cuya liana soy.*¹⁹⁸³

El devenir, entonces, resulta síntesis entre el *límite* y lo *ilimitado*, y en tal proceso el movimiento primigenio de lo *ilimitado* disuelve las formas y luego aparece el *límite* que interviene en la situación de “indefinida potencialidad implícita en lo *ilimitado*”¹⁹⁸⁴, con lo que vuelve el

¹⁹⁸² Aristóteles dice que los físicos tienen buenas razones para poner el infinito como un principio, ya que piensan que “nada puede existir en vano, ni puede tener otro poder que no sea el de un principio; porque toda cosa o es un principio o proviene de un principio, pero del infinito no hay principio, ya que entonces tendría un *límite*. Además, en cuanto principio, sería ingenerable e indestructible, ya que todo lo generado tiene que alcanzar su fin, y hay también un término de toda destrucción. Por eso, como decimos, parece que no tiene principio, sino que es el principio de las otras cosas, y a todas las abarca y las gobierna (como afirman cuantos no admiten otras causas además del infinito, como el Nous o el Amor), y que es lo divino, pues es «inmortal e imperecedero», como dice Anaximandro y la mayor parte de los fisiólogos”. *Ibid.*, p. 191.

¹⁹⁸³ Char, René, *Común presencia*, *op. cit.*, p. 267.

¹⁹⁸⁴ El *límite* que hace existir concretamente a cada objeto se salda en el devenir con lo *ilimitado*, según explica Zellini: “no existirían historias ni evolución de tipo alguno si no existiese, junto al *límite*, un principio de índole opuesta que obstaculiza la tendencia de todos los objetos a permanecer rígidamente radicados en los contornos de su existencia que le impone el principio del *límite*. Ese principio es justamente lo *ilimitado* y se manifiesta como principio negativo y

ciclo a empezar, tal como lo escribe Italo Calvino: “Donde las formas agotan sus variaciones y se deshacen, comienza el fin de las ciudades”¹⁹⁸⁵ y los últimos mapas del atlas se diluyen¹⁹⁸⁶.

Lo *ilimitado*, aunque está asociado a un principio negativo, también cela lo divino e inmortal. Es sinónimo de Dios en cuanto este concepto representa y contiene lo indefinido.¹⁹⁸⁷ Lo leemos en los místicos:

I

En el principio,

más allá del sentido,

es siempre el Verbo.

¡Oh rico tesoro,

donde el principio engendra al principio!

....

V

El desierto, ese bien

disolvente porque obstaculizar el orden impuesto por el *límite* significa patentemente devolver la realidad a un estado informe y desorganizado, en el que todas las cosas dejan de ser reconocibles como entes concretos y los acontecimientos aparecen imprevisibles [...] Ese estado es, empero, la premisa obligada de la intervención posterior del *límite*, que en cualquier momento pone remedio a la situación de indefinida potencialidad implícita en lo *ilimitado* e impone a los acontecimientos un desenvolvimiento racional”. Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, op. cit., p. 14.

¹⁹⁸⁵ Calvino habla de un catálogo interminable de formas que reaccionan en el devenir: “mientras cada forma no haya encontrado su ciudad, nuevas ciudades seguirán naciendo”. Calvino, Italo, *La Ciudades Invisibles*, Siruela, Madrid, 1998, p. 148.

¹⁹⁸⁶ Calvino imagina un atlas blando: “se diluían retículas sin principio ni fin, ciudades con la forma de Los Ángeles, con la forma de Kioto-Osaka, sin forma”. *Ibid.*

¹⁹⁸⁷ Para Anaximandro el sentido de lo *ilimitado* que se refería a Dios aludía a su permanencia y atemporalidad de sustrato último. En cuanto al contexto de esta problemática, escribe Zellini: “indica, [...] un principio metafísico neutro al que corresponde bien la idea de la pura negatividad a que lo *ilimitado* alude. Dios es definible únicamente como ser indefinible, y la teología negativa, al negar todo de Dios, da su única descripción posible: en términos similares se referirían a lo «divino» el Pseudo-Dionisio, Escoto Eriugena, y Nicolás de Cusa. Proclo, recuerda Cusa, observa que el propio Platón habló del primer principio negándole todo atributo”. Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, op. cit., p. 15.

*nunca por nadie pisado,
 el sentido creado
 jamás allí ha alcanzado:
 es y nadie sabe qué es.
 Está aquí y está allí,
 está lejos y está cerca,
 es profundo y es alto,
 en tal forma creado
 que no es ni esto ni aquello.*¹⁹⁸⁸

La carencia de atributos del primer principio lo hace incognoscible e insondable. *Es luz, claridad, / es todo tiniebla, / innombrado, / ignorado, / liberado del principio y del fin, / yace tranquilo, / desnudo...*¹⁹⁸⁹

Otro aspecto del *apeirón* o de lo *ilimitado* lo constituye su indefinida divisibilidad, que lo vincula además con el devenir. Según Aristóteles, es “evidente que todo lo que cambia tiene que ser divisible”¹⁹⁹⁰. Lo propio del devenir es el infinito y la divisibilidad¹⁹⁹¹.

Lo continuo es infinitamente divisible. El substrato material de los objetos visibles, lo *ilimitado* para Aristóteles, lo imaginamos en cierto

¹⁹⁸⁸ Canción de la mística alemana, “Grano de mostaza de la bellísima divinidad”, citado en Haas, Alois M., *Visión en azul. Estudios de mística europea*, Siruela, Madrid, 1999, pp. 71-74.

¹⁹⁸⁹ *Ibid.* p. 73.

¹⁹⁹⁰ Aristóteles, *Física*, *op. cit.*, p. 352.

¹⁹⁹¹ A este propósito escribe Aristóteles: “...la divisibilidad y el infinito pertenecen inmediatamente a lo que cambia”. *Ibid.*, p. 355.

sentido como su indefinida divisibilidad; el principio formal, limitador, se alza sobre el “substrato de la infinita potencialidad, contenida en los infinitesimales que lo componen”.¹⁹⁹²

Al llevar (idealmente) la división hasta sus últimas consecuencias, o sea hasta los infinitesimales, la forma original no se encuentra simplemente en situación comprometida, sino que resulta “disgregada, irreconocible y reconducida por último a lo que podría volver a transformarse en otra cosa”.¹⁹⁹³

En poesía podemos reconocer el principio último de esa materialidad en obras que tienen el halo lucreciano, basta mencionar lo dis-encajado, dis-asentado en Paul Celan, la extraña materialidad de algunos poemas de Alfred Tennyson, Francis Ponge¹⁹⁹⁴, Stevenson, Calvino, Leopardi, etc., y, de modo más sostenido, sorprendentemente penetrante en la *Muerte de Virgilio* de Hermann Broch:

*“...La noche se recogió alrededor de su fin, se concentró en él y la negrura perdió su morbidez; afuera el centellear de las estrellas comenzó a lucir verdoso. Inmóvil en la oscuridad estaba el color del aire, sacando inmóvil con el tacto cosa a cosa de las sombras, y pulgada a pulgada...”*¹⁹⁹⁵

¹⁹⁹² Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, op. cit., p. 16.

¹⁹⁹³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹⁹⁴ En que el poema se presenta en una multiplicidad de variantes y en una pluralidad de estados sobre un mismo objeto.

¹⁹⁹⁵ Broch, Hermann, *La muerte de Virgilio*, op. cit., p. 227.

En la obra de Valente, la división hasta el infinito con la implícita tendencia al regreso de la pura potencia, es, a partir de *Interior con figuras*, la propensión en que gravita su poesía y por ello la hemos llamado aquí “infinivertida”:

*Ahora entramos en la penetración,
en el reverso incisivo
de cuanto infinitamente se divide.*
1996
.....

En la tríada materia-palabra-memoria, la palabra como piedra que guarda toda la memoria cósmica indica lo *ilimitado*, rompe los confines, va por desconocidos ámbitos del alma y de la expresión, penetra en lo originario, en lo real y vuelve a marchar en la infinita potencialidad de su indefinida divisibilidad en que la propia materia del lenguaje es pulverizada y con el polvillo de las palabras se construyen nuevos, múltiples mundos donde son frecuentes las *metamorfosis* que llevan a una semántica de materias intermedias, tal como la invariante de la “*sombra arcillosa*” que configura algunos de los poemas del último Valente.

La sombra como una parte de todas las partes, la podemos llegar a escuchar en el eco anticipado de los sonidos sobre los que fluye la música de los poemas y, se puede sentir, el vibrar de la arcilla de la sombra:

¹⁹⁹⁶ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 173.

....

*Entramos en la sombra partida,
en la cópula de la noche
con el dios que revienta en sus entrañas,
en la partición indolora de la célula,
en el revés de la pupila,
en la extremidad terminal de la materia
o en su solo comienzo.*

.....¹⁹⁹⁷



VI. EL INFINITO MATEMÁTICO.

Después de considerar la relación entre el *ápeiron*, el infinito y lo *ilimitado* en la antigüedad, abrimos aquí un nuevo interludio para afinar el concepto de infinito (el cual recibió un nuevo impulso con la revolución científica del siglo XVII, que representó el cambio paradigmático de un mundo cerrado a un universo infinito¹⁹⁹⁸), matizando las abstracciones matemáticas en que se lo considera como actual o potencial para luego ver cómo se presenta esta problemática en la consideración de los *límites* en el cuerpo del poema, ya que se puede reconocer en él un movimiento natural ante lo inaccesible, inalcanzable, ante lo infinito que se refleja en su propia desnudez, pobreza o vacuidad.

Las idealizaciones matemáticas relacionadas con las formas del infinito son abstracciones. Y la abstracción matemática es la actividad imaginaria en que se forman sus nociones fundamentales. El carácter de una u otra teoría matemática está determinado en alto grado por el carácter de las abstracciones empleadas en la teoría al formar sus nociones. El análisis de dichas abstracciones constituye uno de los principales problemas de los fundamentos de las matemáticas¹⁹⁹⁹.

¹⁹⁹⁸ A partir de este siglo se comienza a usar la curva lemniscata (∞) como símbolo del infinito.

¹⁹⁹⁹ La minuciosa consideración de la problemática referente a tal círculo de cuestiones condujo a la comprensión de las siguientes circunstancias que desempeñan un papel fundamental: “1) los razonamientos acerca de los objetos abstractos que surgen como resultado de la acumulación de idealizaciones de largo alcance requieren la creación de procedimientos singulares para su comprensión; la creación de estos procedimientos constituye un complicado problema que es objeto de una asignatura científica especial conocida con el nombre de semántica; 2) el aparato lógico cuya aplicación resulta tolerable en los márgenes de una u otra teoría matemática, depende considerablemente del carácter de las nociones iniciales de dicha teoría y, por lo tanto, del carácter

Los tipos de abstracción más característicos son la abstracción "pura", la idealización y sus diversas capas multigradales.

La idealización consiste en que, al examinar cierta situación, la imaginación genera una noción que, para la conciencia, se convierte en objeto de estudio, con la particularidad de que, por medio de la imaginación, dicha noción es dotada no sólo de las propiedades resaltadas en los objetos iniciales como efecto de actos de abstracción "pura", sino también de "otras propiedades imaginarias que reflejan las propiedades de los objetos iniciales en forma diversificada y que, incluso, no existen en absoluto en estos últimos"²⁰⁰⁰.

Dos procesos de idealización que resultan de gran interés para la presente Tesis son la abstracción del infinito actual y la denominada abstracción de realizabilidad potencial, que conduce a la idea de infinito potencial.

1. LA IDEA DE *LÍMITE* Y EL INFINITO ACTUAL EN LAS MATEMÁTICAS MODERNAS.

En el pensamiento clásico, tal como lo expusimos en el primer capítulo bajo el epígrafe titulado "1. ANTECEDENTES DEL MÉTODO DE LOS *LÍMITES* Y DEL INFINITO ACTUAL", ya era posible encontrar alguna

de las abstracciones matemáticas aplicadas al formar las mencionadas nociones". *Enciclopedia de las Matemáticas, op. cit.*, v.1 (A-Cam), p. 11.

²⁰⁰⁰ *Ibíd.*

alusión a la posibilidad de actualizar el infinito, absolviéndolo así de la negatividad de su ser meramente potencial.

En esta parte nos centraremos en la evolución del concepto de infinito actual en la época moderna.

Con la abstracción del infinito actual se da la disolución del objeto y el hacer matemático sólo se apoya en la derivación formal.²⁰⁰¹

La abstracción del infinito actual conduce a la idea de actualizarlo y es la base de la construcción de las matemáticas en la teoría de conjuntos.

La aplicación del infinito actual a los procesos constructivos, que potencialmente son prolongables indefinidamente²⁰⁰², abstrae el carácter inconcluso de éstos y, después, realiza el examen equivalente de los resultados de la culminación imaginaria de dichos procesos.

Los conjuntos de objetos generados en este proceso tienen la particularidad de que sus resultados se comienzan a percibir como objetos de consideración actuales, "acabados"²⁰⁰³.

²⁰⁰¹ Sin posibilidad de contrastación alguna, como lo explica J. De Lorenzo: "Un infinito actual que, por sí solo, supone la erradicación absoluta de lo figural, la eliminación de cualquier tipo de intuición no intelectual conocida. Si la intuición ha de ser eliminada, si al manejar el infinito actual se carece de toda posible llamada a «hechos» de la naturaleza con lo que contrastar la proposición matemática, es claro que el hacer matemático no tiene más remedio que apoyarse en la demostración, en la derivación formal. Cualquier llamada a una correspondencia con los hechos de la naturaleza carece de sentido porque en ésta no hay infinito actual. Cualquier llamada a la verdad como principio de concordancia, en el sentir aristotélico, se viene abajo". De Lorenzo, Javier, "Ciencia y Vanguardia" en Albaladejo, Tomás (edc.), *Las Vanguardias. Renovación de los Lenguajes Poéticos*, op. cit., p. 47.

²⁰⁰² Tales como, por ej., el proceso de generación consecutiva de los números naturales, partiendo del cero. Vid. *Enciclopedia de las Matemáticas*, op. cit., v.1 (A-Cam), p. 10.

²⁰⁰³ La aplicación de la abstracción del infinito actual en el ejemplo aducido en la anterior nota nos permite considerar como objeto matemático el conjunto de los números naturales, es decir, la serie natural.

En el aspecto lógico la aceptación consecutiva de la abstracción del infinito actual conduce a adoptar en calidad de principio lógico el del tercio excluso.

Un intento de abstracción del infinito actual lo encontramos en el teorema de Du Bois-Reymond²⁰⁰⁴, el cual puede aplicarse indefinidamente a cualquier infinidad numerable de funciones crecientes; y esa aplicación indefinida es puesta en marcha por una sola función, $f(x)$ ²⁰⁰⁵.

El teorema de Du Bois- Reymond se puede formular del modo siguiente:

Dada una sucesión numerable cualquiera de funciones crecientes:

$$f_1(x), f_2(x), \dots, f_m(x), \dots$$

de la variable real x , existe una función creciente y efectivamente construible $f(x)$ tal que $f(x) > f_m(x)$.»

El teorema postula en general la existencia de funciones que dominan una infinidad potencial de funciones crecientes; parece hacer concreto el infinito actual con una entidad capaz de “limitar a una infinidad potencial de objetos de los que no forma parte”.²⁰⁰⁶

Sin embargo, aunque se postulen existencias de entidades “límite” que dominen la inagotable potencialidad del contar y siempre haya algo más allá de lo que hasta ahora se ha logrado contar, no es sólo esto, que

²⁰⁰⁴ Creado por Paul David Gustav du Bois-Reymond (1831 – 1889).

²⁰⁰⁵ Con la peculiaridad de que esta función es “creciente y mayor que x al menos a partir de determinado x ”. Vid. Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, op. cit., p. 179.

²⁰⁰⁶ La regla subyacente del propio teorema alude a la posibilidad de superar cualquier *límite* imaginable:” abre una perspectiva en la cual lo que parece la metáfora posible de un alcance definitivo del infinito es únicamente un confín provisional que sugiere una continuación”. *Ibíd.*, p. 177.

cualquier indefinida o infinitud numerable de funciones crecientes admita fuera de sí una nueva función, sino que hay además algo a lo que “no se llegará *nunca*, ni aun postulando la existencia de entidades “límite” que dominen la inagotable potencialidad del contar”²⁰⁰⁷.

Lo que sucede es que varía radicalmente, digamos forzando el lenguaje, la “incolmabilidad” de lo *ilimitado* o infinito; se pasa de lo “indefinido”, es decir, de la circunstancia por la que después de cada número hay otro, se salta, decimos, a lo “transfinito” en que se transpone aquella circunstancia análogamente y que, según Zellini, “estipula tras una sucesión indefinida cualquiera un término limitador que produce una nueva unidad, y por consiguiente una infinitud numerable ulterior”.²⁰⁰⁸

Sin embargo no fue P. Du Bois-Reymond quien se refirió explícitamente a la «transfinitud», sino George Cantor²⁰⁰⁹ al extraer de los hechos matemáticos una teoría sistemática del infinito a la que aquella aludía. Independientemente de los resultados del primero, construyó Cantor su propio método al extender más allá de su significado más inmediato los resultados y teoremas sobre los conjuntos de convergencia de las series trigonométricas y adoptando un nuevo punto de vista diferente al de los matemáticos que habían iniciado estas

²⁰⁰⁷ *Ibíd.*

²⁰⁰⁸ *Ibíd.*, p. 178.

²⁰⁰⁹ Georg Cantor (1845- 1918). Inventor con Dedekind de la teoría de conjuntos, que es la base de las matemáticas modernas. Gracias a sus investigaciones sobre los conjuntos infinitos fue el primero capaz de formalizar la noción de infinito bajo la forma de los números *transfinitos* (cardinales y ordinales). Descubrió que los conjuntos infinitos no tienen siempre el mismo tamaño, o sea el mismo cardinal: el conjunto de los racionales es enumerable, es decir del mismo tamaño que el conjunto de los naturales, mientras que el de los reales no lo es: Existen por lo tanto varios infinitos, más grandes los unos que los otros.

investigaciones²⁰¹⁰, y que estaba en la línea de Weierstrass, quien manipulaba agregados actualmente infinitos, que ya eran aconjuntistas.

Cantor introduce una nueva especie de infinito²⁰¹¹, el infinito actual²⁰¹², en el que considera tres clases: primero cuando es realizado en la forma más completa que corresponde a la categoría de Infinito Absoluto; en él entran Dios, el último ordinal y la clase V de todos los conjuntos. Desentrañar el infinito absoluto es una labor mística: la búsqueda de Dios; segundo, cuando ocurre en lo contingente, en el mundo físico, y tercero, cuando “la mente lo aprehende en abstracto como una magnitud matemática, número, o tipo de orden”²⁰¹³. Las dos últimas clases están sujetas a nuevas extensiones y esto por la razón de que están relacionadas con lo finito.

La abstracción del infinito actual resulta central para la construcción de la matemática sobre la base de la teoría general de los

²⁰¹⁰ Prosiguió en esta parcela las investigaciones precedentes de “Fourier, Hankel y Riemann, pero sirviéndose del punto de vista y del estilo de Weierstrass”. Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, op. cit., p. 178.

²⁰¹¹ Paralelamente ya había hecho su aparición otro modelo en la geometría y en la teoría de las funciones: “El estudio de las funciones analíticas de una variable compleja postulaba el examen de puntos en el plano, a una distancia infinita del origen, en cuyo derredor la función presentaba propiedades análogas a las existentes a una distancia finita de dicho punto. Ahora bien, la indagación acerca de la «estructura» de los intervalos de convergencia de las series trigonométricas llevaba a considerar sistemas de puntos a los que se pudiese aplicar un número infinito de veces la operación de derivación”. *Ibid.* Lo cual bastaba para concluir que, junto al infinito potencial de matemáticos como Euler, Cauchy o Gauss, cabía concebir legítimamente un infinito actual.

²⁰¹² Aunque se puede considerar que el teólogo y matemático checo Bernhard Bolzano fue el primero en tratar de fundamentar la noción de infinito actual, en su obra póstuma *Paradojas del infinito* (1851), en la cual defendió la existencia de un infinito actual y enfatizó que el concepto de equivalencia entre dos conjuntos era aplicable tanto a conjuntos finitos como infinitos.

²⁰¹³ Cantor hace un claro contraste entre el Absoluto y lo que llama Transfinito, es decir, “los infinitos actuales de las dos últimas clases, los cuales están claramente limitados, sujetos a nuevas extensiones, y por lo tanto relacionados con lo finito” citado en <http://www.emis.de/journals/BAMV/conten/vol1/vol1n2p59-81.pdf>.

conjuntos, creada por Cantor; con ella se generan objetos de una "tangibilidad" indirecta²⁰¹⁴.

El método de Cantor considera además tres principios que aseguran un confín a la infinidad de oscilaciones y éstos imponen una estructura *ordenada* a la complejidad vertiginosa del transfinito. Gracias al principio de *limitación*, encontró una ordenación de cardinalidades²⁰¹⁵ sucesivas para poder reunir los números engendrados por los dos primeros principios. En síntesis, si se observan los tres principios del método de Cantor "... siempre se puede llegar a nuevas clases de números, y, con ellas, a todas las distintas potencias, sucesivamente crecientes, que se encuentran en la naturaleza material o inmaterial".²⁰¹⁶

En la historia de la poesía podríamos decir que Hölderlin y Mallarmé también intentaron crear potencias al modo de diques ante el desbordamiento de la infinitud²⁰¹⁷.

En los ensayos de Hölderlin es evidente la lucha oscilante entre infinito y limitación, de tal modo que, cuando escribe sobre la importancia del momento de la reintegración universal en el proceder poético,

²⁰¹⁴ Lo cual trae dificultades de comprensión: "Siendo la abstracción del infinito actual una idealización de largo alcance, sobre todo al aplicarla múltiples veces en conjunto con otras idealizaciones, ella genera objetos cuya "tangibilidad" se convierte en indirecta, debido a lo cual la resolución del problema de comprensión de las consideraciones sobre semejantes objetos tropieza con determinadas dificultades". *Enciclopedia de las Matemáticas, op. cit.*, v.1 (A-Cam), p. 10.

²⁰¹⁵ Siguiendo los pasos de Bolzano, Georg Cantor creó la teoría de conjuntos transfinitos y consideró que la idea de una biyección sería el principio básico para comparar conjuntos infinitos. Si existe una biyección entre dos conjuntos, podemos decir que dichos conjuntos son equipotentes o tienen la misma potencia. El término de potencia de un conjunto dio paso al término de *número cardinal*. <http://www.emis.de/journals/BAMV/conten/vol1/vol1n2p59-81.pdf>

²⁰¹⁶ Y concluye el matemático: "los nuevos números obtenidos de ese modo tienen siempre la misma precisión concreta y la misma realidad objetiva que los anteriores". Cantor citado en Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito, op. cit.*, p. 185.

²⁰¹⁷ En los ensayos de Hölderlin es evidente esta lucha entre la oscilación entre infinito y limitación. Vid. Hölderlin, Friedrich, *Ensayos, op. cit.*, p. 85; y en Mallarmé está reflejada en su relato de *Igitur*.

concluye con este tono: "... siempre mediante este momento y la actividad que yace en el fondo de él, la bella reflexión infinita que en la constante limitación es a la vez relacionante y unificante".²⁰¹⁸

Cantor intuye que en la realidad podemos hallar un correlato de nuestras invenciones intelectuales, pues "no inventamos arbitrariamente las leyes del pensamiento y del mundo, sino que las recibimos, como escribas fieles, transmitidas por la voz de la naturaleza"²⁰¹⁹, lo cual es consonante con lo que hemos visto en la poética de la palabra oculta y su cualidad de ser un don, un tú.

La formación de objetos matemáticos con la aplicación ilimitada de la abstracción del infinito actual levantó objeciones entre ciertos matemáticos²⁰²⁰, algunos de los cuales propusieron programas alternativos de construcción de las matemáticas a base de la abstracción de realizabilidad potencial sin utilizar la abstracción del infinito actual²⁰²¹.

Como decíamos antes en la historia de la literatura también podemos encontrar intentos de actualizar el infinito, por ejemplo en la poesía de René Char el movimiento se tranquiliza y transmite así la paradoja de un «durar momentáneo»:

Las aguas hablaban al oído del cielo.

²⁰¹⁸ Hölderlin medita sobre esta difícil integración: "explica, en efecto, la forma infinita con el material infinito por el hecho de que mediante aquel momento la forma infinita adopta una configuración -el cambio de lo más débil y lo más fuerte-, el material infinito adopta una eufonía - un cambio de lo más luminoso y lo menos sonoro-, y ambos, negativamente, se unifican en la lentitud y velocidad, finalmente en la detención del movimiento". Hölderlin, Friedrich, *Ensayos*, *op. cit.*, p. 85.

²⁰¹⁹ Cantor citado en Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, *op. cit.*, p. 186.

²⁰²⁰ L. Kronecker, K. Gauss, D. Hilbert, M. Weyl y otros.

²⁰²¹ Como L.E.J. Brouwer con el Intuicionismo y A.A. Márkov con la Matemática constructiva.

*Ciervos, habéis franqueado el espacio milenario,
De las tinieblas de la roca a las caricias del aire.
El cazador que os empuja, el genio que os ve.
¡Cómo amo su pasión, desde mi ancha orilla!
¿Y si yo tuviera sus ojos, en el instante en el que
espero?*²⁰²²

En la propia poesía de Valente el llanto o la lluvia agotan el universo:

*“La lluvia cayó sobre las hojas
hasta agotar los números del tiempo.”*²⁰²³

Una asombrosa hipnotización del infinito actual la encontramos en varias obras de Borges, pero ante todo en el *Aleph*, cuyo relato le trae la desesperación ante las limitaciones del lenguaje:

¿Cómo transmitir a los otros el infinito *Aleph*, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es...²⁰²⁴

Y tras la mención de los escollos intelectuales del pájaro infinito que significa la divinidad comienza a describir el *Aleph*:

En la parte inferior del escalón, hacia la derecha, vi una pequeña esfera tornasolada, de casi intolerable fulgor. Al principio la creí

²⁰²² Char, René, “Los ciervos negros”, *Común presencia*, op. cit., p. 247.

²⁰²³ Valente, José Ángel, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 29.

²⁰²⁴ Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Alianza, Madrid, 1994, pp. 168-169.

giratoria; luego comprendí que ese movimiento era una ilusión producida por los vertiginosos espectáculos que encerraba. El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo....²⁰²⁵

2. EL INFINITO *POTENCIAL*.

Al indagar en nuestra investigación acerca del infinito potencial nos encontramos con la figura de Giordano Bruno²⁰²⁶, quien por su revolucionario aporte en este sentido y ser uno de los pensadores más amados por Valente, debería ocuparnos varios capítulos, pero que nos vemos restringidos solamente a mencionarlo en relación a una de sus formulaciones acerca de la infinitud del Universo en cuanto que ésta puede ser considerada como un modelo hermenéutico para la poética moderna. Escribió este autor

De la divina sustancia, ora por ser infinita, ora por hallarse alejadísima de esos efectos que son el término último de nuestra facultad discursiva, nada podemos conocer salvo por vestigios, como dicen los peripatéticos; por indumentos, como dicen los cabalistas; de

²⁰²⁵ Y continúa: “los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó...”. *Ibid.*, pp.169-171.

²⁰²⁶ Giordano Bruno (1548-1600) filósofo y poeta renacentista italiano. Sus tesis cosmológicas destacan la idea de la infinitud del universo entendida como expresión de la infinita potencia de Dios, así como su descripción de las estrellas: soles rodeados de planetas parecidos a la tierra. Muy influido por el neoplatonismo y por la admisión de la teoría copernicana —a la vez que acogía elementos del monadismo y la mística—, Bruno defendió la doctrina de la infinitud del universo, concebido no como un sistema de seres rígidos ordenados desde la eternidad sino como un conjunto que se transforma continuamente, que pasa de lo inferior a lo superior y viceversa por ser todo, en el fondo, una y la misma cosa; la vida infinita e inagotable.

espaldas o por detrás, como dicen los talmudistas; por espejo, sombra y enigma, como dicen los apocalípticos.²⁰²⁷

Esta reflexión de Bruno ronda las lindes del modelo del poema *infinivertido*, que venimos exponiendo en esta Tesis, en cuanto a sus componentes de infinito potencial, enigmaticidad y vertido, es decir, liberado por sus sombras, restos, vestigios, etc., tal como podemos leer en algunos poemas de Valente:

ACIDA LUZ partida,

.....

¿Sembrar aquí qué forma o qué semilla?

Lento compás del día y de la noche

y pulcritud amarga

del amanecer.

La usura.

Manos petrificadas,

imágenes, residuos

de lo que ya no puede nada

*ni cambiar ni morir.*²⁰²⁸

Contemplamos las imágenes presentes *detrás* de cada cosa, disolución de esta cosa, sombra, *expectroversión* (subsistencia en la disolución). Tienen, también, las imágenes, detrás de sí el pesado manto de la muerte: *Manos petrificadas*.

²⁰²⁷ Bruno, G. citado en Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, op. cit., p. 94.

²⁰²⁸ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 201.

El despertar de las *imágenes* representa el objeto de una luminosa aureola formal que está ligada con el *fondo, con la materialidad elemental*, lo amorfo, la indeterminación; vestigio que oscila entre el adjetivo y el sustantivo, *ACIDA LUZ partida*.

Giordano Bruno no acepta el infinito actual, aquel lugar invisible en que giran y se reformulan las verdades parciales y que obliga a advenir otro infinito en que participa la potencia y la materia²⁰²⁹. Bruno percibe un vacío *ilimitado* lleno de innumerables núcleos cargados de potencia creadora en la que se advierte una auténtica liberación en el sentido abierto del infinito. Quizás por esta razón Valente asegura que el fuego no le podía quemar. Bruno conocía la oscura raíz de lo que arde, la infinitud de Dios y la infinitud de los soles: “Creyó en la infinitud del universo, en la ininterrumpida multiplicación de los seres y los mundos continuamente transformados”²⁰³⁰.

Kant coincide con Aristóteles al señalar que el *límite* absoluto es imposible en la experiencia, es decir, nunca podemos llegar al infinito (actual). Y el matemático Karl Friedrich Gauss, en 1831, enfatizaba su crítica contra el uso del infinito como algo consumado:

²⁰²⁹ El infinito potencial es inevitable, afirma Bruno, porque: “nuestra potencia intelectual no puede aprehender el infinito salvo en discurso, o en cierta modalidad de discurso, que es lo mismo que decir que en determinada razón potencial o de aptitud, es como quien se afana en la consecución de lo inmenso para que llegue a constituirse un fin donde fin no hay”. Bruno citado en Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, op. cit., p. 94.

²⁰³⁰ En sobre *La infinitud de los soles*, entrelaza Valente la experiencia mística y poética de Bruno, “La infinitud del universo es la infinitud de Dios. Corresponde al hombre el entusiasmo ante la extrema infinitud de los mundos y los soles. Tan sólo así puede acercarse a una percepción de lo divino. Y esa percepción es un itinerario en el que nuestra guía es la memoria. Pero el símbolo de ese viaje -a lo hondo y a lo alto- es el girasol que encuentra su destino último en la luz, la luz nacida de ese inmenso y secreto dolor de alumbramiento que se encierra en las guaridas de la noche”. Valente, José Ángel, *La Experiencia Abisal*, op. cit., p. 151.

Protesto contra el uso de una cantidad infinita como una entidad actual; ésta nunca se puede permitir en matemática. El infinito es sólo una forma de hablar, cuando en realidad deberíamos hablar de *límites* a los cuales ciertas razones pueden aproximarse tanto como se desee, mientras otras son permitidas crecer ilimitadamente.²⁰³¹

Gauss no fue el único matemático de su época en rechazar el infinito actual. También Cauchy rechazó la idea de una colección infinita, por razones parecidas a las de Galileo.²⁰³²

La denominada abstracción de realizabilidad potencial conduce a la idea de infinito potencial. Esta abstracción rehúsa la aplicación de la abstracción del infinito actual y constituye la base de la creación constructiva de las matemáticas.

La aplicación de la abstracción de realizabilidad potencial a los procesos constructivos potencialmente prolongables abstrae “los obstáculos espaciales, temporales y materiales a la realización del siguiente paso de un proceso constructivo dado y considera este paso como potencialmente realizable”²⁰³³. Es decir, en el fondo se concibe una capacidad o virtualidad operativa siempre ilimitada a partir de algo concreto.

²⁰³¹ <http://www.emis.de/journals/BAMV/conten/vol1/vol1n2p59-81.pdf>

²⁰³² Es decir, la existencia de una biyección entre la totalidad infinita y una de sus partes, lo cual echaba por tierra el axioma euclidiano de que el todo es mayor que la parte.<http://www.emis.de/journals/BAMV/conten/vol1/vol1n2p59-81.pdf>

²⁰³³ El empleo de una abstracción de realizabilidad potencial en el ejemplo nos permite considerar que a cualquier número natural se le puede adicionar la unidad, que es posible construir la suma de cualesquiera dos números naturales, etc., pero que la aplicación de la abstracción de realizabilidad potencial no conduce al surgimiento de la idea de serie natural como un "objeto infinito" actual. *Enciclopedia de las Matemáticas, op. cit., v.1 (A-Cam), p. 9.*

En la dimensión lógica la aceptación de la abstracción de realizabilidad potencial nos lleva a la fundamentación del principio de la inducción matemática.

La abstracción de realizabilidad potencial es central en *las matemáticas constructivas*²⁰³⁴, donde la afirmación de la existencia de objetos constructivos que satisfacen condiciones prefijadas es equivalente a la afirmación, respecto a la realizabilidad potencial de dichos objetos.



²⁰³⁴ En el siglo XVIII, Kant había afirmado que la realidad no se encuentra "fuera" de quién la observa, sino que en cierto modo ha sido "construida" por su aparato cognoscitivo. Y Giambattista Vico (1668-1744) dice: *Verum ipsum factum* (La verdad es hacerlo) y *Verum et factum convertuntur* (La verdad y el hecho son convertibles). Vinculado al constructivismo, aparece en matemáticas, el intuicionismo, iniciado por el holandés L. E. J. Brouwer. El Intuicionismo se fue haciendo más importante una vez que Kurt Gödel, y más tarde Stephen Kleene, lo adoptaran a la lógica.

VII. EL ESPÍRITU Y EL INFINITO POTENCIAL.

No cesará jamás
este rumor de olas que se rompen.
W.Stevens.

La idea del infinito, según Levinas, hace posible el realismo al afirmar una alteridad fuera del Mismo. Se trata de una dimensión de altura que se abre en el ser delante del Otro del que se es infinitamente responsable y por el que todo lo mira como Otro; este movimiento ético desconcierta la conciencia de la coincidencia del Mismo y comporta un acrecentamiento sin fin, ajeno a la intencionalidad. Esta relación con el y lo Otro es la idea del infinito, como explica Levinas:

La idea del infinito consiste precisa y paradójicamente en pensar más que aquello que es pensado, conservándolo sin embargo en su desmesura respecto del pensamiento. La idea de infinito consiste en comprender lo incomprensible garantizándole no obstante su estatuto de incomprensible.²⁰³⁵

El infinito potencial también actúa el movimiento propio del espíritu que es la obra poética (su objetivo) como cuerpo de lo que hay de infinito en el espíritu, obra en la que éste se ejerce infinitamente:

*La alondra apenas iluminada
Centellea y crea el deseo que canta;
Y la tierra de los hambrientos
Se arrastra hacia ese ser vivo.*²⁰³⁶

²⁰³⁵ Aclara Lévinas el estatuto de infinitud de la ética: “Si hubiera, en la idea del infinito, intención adecuada de lo incomprensible o de lo impensable, no sería ya idea del infinito. Y, sin embargo, si la demasía o el aumento incomprensible o impensable no concerniera en nada al pensamiento que apunta a un tema, no habría habido más idea del infinito”. Lévinas, Emmanuel, *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*, Trotta, Madrid, 2001, p. 102.

²⁰³⁶ Char, René, “Primera guitarra”, *Común presencia, op. cit.*, p. 213.

Contemplamos cómo se hace una obra del espíritu; el tránsito de la indeterminación a la determinación, de la *Primeridad* a la terceridad²⁰³⁷. Como subraya Blanchot, siguiendo a Valéry, en una versión poética del teorema de *incompletitud*:

El espíritu en la obra, es el pasaje de la suprema indeterminación a la determinación extrema. Pasaje único que sólo es real en la obra, que nunca es real, nunca terminada, ya que sólo es la realización de lo que hay de infinito en el espíritu, que otra vez sólo ve en ella la ocasión de reconocerse y ejercerse infinitamente.²⁰³⁸

La experiencia poética no se puede delimitar, oscila entre el cero y el infinito; en el espíritu y/o en la forma del poema *infinivertido* reconocemos un poder vacío en cuanto se anuncia *más allá* de sí mismo y hace posible una infinidad de objetos realizables. En cuanto espíritu -infinitud de sentido-, se hace dueño de las formas, es el ejercicio puro que tiende a la *nada*, a cero, a lo indefinido. En cuanto forma, es *cuerpo* que potencia el espíritu; forma por donde todo pasa y se vuelve enigmático.

El infinito potencial traduce la búsqueda del poema durante toda la vida, sin que ésta permanezca intacta.

La infinitud del continuo entre espíritu y forma es potencial e incompletable, características lógicas que nos permiten comprender las raíces del poema *Infinivertido* que hemos propuesto hipotéticamente para

²⁰³⁷ La idea de la infinitud del Deseo en Peirce es terceridad.

²⁰³⁸ Blanchot, Maurice, *El espacio literario, op. cit.*, p. 80.

entrelazar todos los aportes de la poética y de las matemáticas en su génesis.

En los siguientes apartados vamos a examinar algunas de las virtudes trascendentales de nuestro modelo poético, relacionadas con el infinito potencial, como son su relación con el Deseo, con el Otro, la sustitución, la escucha, lo que quiere decir la dimensión de la infinitud de la ética. Nos centraremos en la alteridad, el exilio y la inversión radical (la posibilidad del aniquilamiento) que se manifiestan en la escritura del poema *Infinivertido*, como espacio infinito del ritmo y, de la distancia infinitamente profunda de la imagen.

El ritmo único, en donde todo está *afuera* es la infinitud de la *reintegración*, tal como la concibe Hölderlin:

Quando el ritmo se convierte en el único y solo modo de expresión del pensamiento, sólo entonces hay poesía. Para que el espíritu se vuelva poesía, debe llevar en sí el misterio de un ritmo innato. Sólo en ese ritmo puede vivir y hacerse visible. Y toda obra de arte no es sino un solo y mismo ritmo. Todo es ritmo. El destino del hombre es un solo ritmo celeste, como toda obra de arte es un único ritmo²⁰³⁹.

1. EL INFINITO Y LA SUSTITUCIÓN.

En la manera de contemplar el *límite* del *nunca* hemos visto que las palabras se infinitizan, se hacen polvo o ceniza en el borde de lo inalcanzable. En tanto tal, el *nunca* del adónde, del cuándo o del qué funciona como un significante sumergido y en cualquier caso el *límite* del

²⁰³⁹ Hölderlin citado en Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, op. cit., p. 213.

nunca ronda lo elegiaco sujetando su muro. Con este muro de energía sin masa nos encontramos en la mayoría de los poemas; en otras palabras, nos derrumbamos con el grave leve del *nunca* de la elegía:

*SI después de morir nos levantamos,
 si después de morir
 vengo hacia ti como venía antes
 y hay algo en mí que tú no reconoces
 porque no soy el mismo,
 qué dolor el morir, saber que nunca
 alcanzaré los bordes
 del ser que fuiste para mí tan dentro
 de mí mismo,
 si tú eras yo y entero me invadías
 por qué tan ciega ahora esta frontera,
 tan aciago este muro de palabras
 súbitamente heladas
 cuando más te requiero,
²⁰⁴⁰*

El *nunca* inalcanzable del deseo se ejecuta “musicalmente” con la dispersión del yo, el límite de *nadie*. *Nunca, nada y nadie* son espectros del infinito. El infinito es alteridad, exterioridad. La alteridad del infinito

²⁰⁴⁰ Valente, José Ángel, “(Elegía: fragmento)”, *Fragmentos de un libro futuro, op. cit.*, p. 39.

consiste en que al pensar en él, súbitamente, pensamos más de lo que pensamos y no podemos aprehenderlo porque nos trasciende, estamos separados de él; nos aislamos en la idea que no lo retiene ya que es lo absolutamente otro. La alteridad del infinito es incancelable²⁰⁴¹. Esto nos permite comprender en los poemas *infinivertidos* su dirección y su aliento, por los que somos conminados a cargar con lo insoportable.

La idea del infinito es un abismo y su distancia excepcional porque “su *ideatum* supera a su idea”²⁰⁴², apunta a lo inabarcable.

La idea de infinito es la única senda donde se ilumina lo que se ignora²⁰⁴³, comporta una experiencia radical con lo Otro, lo exterior. El pensador que tiene esta idea es “más que él mismo”²⁰⁴⁴.

Como hemos podido observar en la lectura del poema citado arriba, la exterioridad del infinito no se integra en lo Mismo, aborda en el Próximo a un ser absolutamente exterior, infinito: *si tú eras yo y entero me invadías*. Constatamos que la resistencia absoluta del ser infinito que se opone, por su epifanía, a todas nuestras capacidades, se manifiesta en su exterioridad: *tan aciago/ este muro de palabras súbitamente/ heladas/ cuando más te requiero*.

²⁰⁴¹ En este sentido, Lévinas comenta que “la alteridad de lo infinito no se anula, no se amortiza en el pensamiento que lo piensa”. Lévinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, op. cit., p. 246.

²⁰⁴² No hay equivalencias para la idea de lo infinito, según Lévinas: “la distancia entre idea e *ideatum* no equivale a la distancia que, en las otras representaciones, separa al acto mental de su objeto”. *Ibid.*

²⁰⁴³ La idea de lo infinito, afirma Lévinas: “Ha sido puesta en nosotros. No es una reminiscencia. He aquí la experiencia en el único sentido radical de dicho término: una relación con lo exterior, con lo Otro”. *Ibid.*

²⁰⁴⁴ Este excedente no le viene del interior, ni con la creación como se suponía en el proyecto de los filósofos modernos. *Vid. Ibid.*, p. 247.

En lo que llevamos visto, en esta última parte, se ha producido un cambio de estructura que va de lo contemplativo a la ética, de la penetración en la materia a la relación con el prójimo que es fundamento cognoscitivo del que debe participar, según Lévinas, toda objetividad.

Descubrimos que el infinito de la relación ética constituye fundamento cognoscitivo²⁰⁴⁵ y que supera el propio conocimiento, porque desborda la idea, desborda lo Mismo, según lo dice el poema: *saber que nunca/ alcanzaré los bordes/ del ser que fuiste para mí tan dentro de mí mismo.*²⁰⁴⁶

En la banda continua del poema *infinivertido* se produce una torsión que hace pasar la exterioridad del Infinito a la interioridad de la voz.

En los poemas de Valente podemos reconocer que la voz interior actualiza la sinceridad del testimonio en que la inspiración por el otro es a su vez expiación para el otro:

.....

*Amiga, vuelve
a la vida, tú que puedes aún.*

²⁰⁴⁵ La resistencia ética es la presencia de lo infinito: “La relación ética no se injerta en una previa relación de conocimiento. Es fundamento y no superestructura. Diferenciarla del conocimiento no significa reducirla a un sentimiento subjetivo. Sólo la idea de lo infinito donde el ser desborda a la idea, donde lo Otro desborda a lo Mismo, rompe con los juegos internos del alma y merece el nombre de experiencia, de relación con lo exterior. Por ello es más cognoscitiva que el conocimiento mismo...”. *Ibíd.*, p. 249.

²⁰⁴⁶ Valente, José Ángel, “(Elegía: fragmento)”, *Fragmentos de un libro futuro, op. cit.*, p. 39.

*En la otra orilla tu figura blanca,
erguida, guarda el solo testimonio
cierto de mí.*²⁰⁴⁷

El *Decir* da cumplimiento a la sinceridad²⁰⁴⁸; la voz testimonia la fisión del yo en su exposición extrema a la asignación por el Otro; la asignación se desliza por aquella fractura de modo inadvertido, “hablando en el Decir del asignado”²⁰⁴⁹, haciendo signo al Otro, testimonio de este exilio o agujeramiento de sí que es “signo de esta misma donación de signo”²⁰⁵⁰, exilio, proximidad en el signo dado en la significación del signo, posibilidad del poema *infinivertido*: “amar diciendo el amor al amado”²⁰⁵¹

El testimonio del poeta retiene en su boca lo mismo que obedece antes de toda presencia. Escucha una orden anacrónica dentro de sí, pasa el Infinito en el Decir²⁰⁵², testifica sin tematizar en el signo hecho al otro, de tal modo que el Infinito significa a partir del uno para el otro; se sufre por todos²⁰⁵³. El infinito como inaudita obligación en que se concilian

²⁰⁴⁷ Valente, José Ángel, “(Figura)”, *Fragmentos de un libro futuro, op. cit.*, p. 88.

²⁰⁴⁸ En la sinceridad uno se aproxima al otro en el exilio de sí: “Fisión de la última substancialidad del Yo, la sinceridad no se reduce a nada óptico, a nada ontológico y conduce más allá o más acá de cualquier cosa positiva, de cualquier posición. No es ni acto ni movimiento, ni gesto cultural, cualquiera que éste sea, pues éste supone siempre ya el agujereamiento absoluto de sí”. Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, op. cit.*, p. 220.

²⁰⁴⁹ *Ibid.*, p. 221.

²⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 223.

²⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 221.

²⁰⁵² El pasar del Infinito tiene un sentido ético. Lévinas lo explica así: “La ética es el campo que dibuja la paradoja de un Infinito en relación con lo finito sin desmentirse en esta relación. La ética es el estallido de la unidad originaria de la apercepción trascendental, es decir, lo más allá de la experiencia [...] el Infinito significa a partir de la responsabilidad para con el otro, del uno para el otro, de un sujeto que lo soporta todo, sujeto a todo”. *Ibid.*, p. 225.

²⁰⁵³ *Ibid.*

la autonomía con la heteronomía²⁰⁵⁴, como lo hemos visto, en la dispersión de la sombra del poeta:

*....Tú ya no eres ni siquiera tú. Yo, tu vacío. Memoria yo de ti, tenue, lejano, que no podrás ya nunca recordarme.*²⁰⁵⁵

En el testimonio del lenguaje la subjetividad se vuelca de golpe en sustitución, desposesión de sí, sujeción a todo, pasividad, recurrencia que sólo puede decirse como el revés del ser; sustitución que no es un acto, ser sí mismo con un grado de responsabilidad siempre superior; esto es lo que leemos en los poemas de Celan:

.....

cárgame tú también tú

tiniebla sobre

los demediados ojos

viajeros,

.....²⁰⁵⁶

La sustitución es liberación que se acusa en la desigualdad consigo mismo, que asume el sufrimiento desbordado del otro en mí, fuera de todo lugar, pues el espacio del universo se manifiesta como

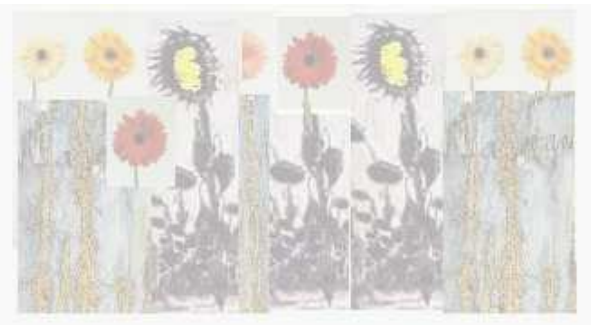
²⁰⁵⁴ Inherente a lo expuesto se encuentra la infinita responsabilidad, en palabras de Lévinas: “Obediencia que precede a toda escucha del mandamiento. Posibilidad de encontrar anacrónicamente la orden dentro de la obediencia misma y de recibir la orden a partir de sí mismo; este retorno de la heteronomía en autonomía es la manera misma en que se pasa lo Infinito y que la metáfora de la inscripción de la ley en la conciencia expresa de una manera destacable, al conciliar la autonomía y la heteronomía en una ambivalencia cuya diacronía es la propia significación y que, dentro del presente, es ambigüedad”. *Ibid.*

²⁰⁵⁵ Valente, José Ángel, “(In pace)”, *Fragmentos de un libro futuro, op. cit.*, p. 22.

²⁰⁵⁶ Celan, Paul, *Obras Completas, op. cit.*, p. 435.

morada de los otros; desgarrar la interioridad del sí mismo²⁰⁵⁷. El sí mismo se desinteresa a su vez en la no-indiferencia en que está postulado por la justicia. Se trata de la proximidad del tercero y anota Levinas:

El ser será no-indiferente no porque fuese viviente o antropomórfico, sino porque, postulado por la justicia que es contemporaneidad o co-presencia, el espacio pertenece al sentido de mi responsabilidad para con el otro. El por todos-lados del espacio es el por todos-lados de los rostros que me conciernen y me ponen en cuestión, a pesar de la indiferencia que parece presentarse a la justicia. El ser tendrá un sentido en tanto que universo y la unidad del universo existirá en mí en tanto que sujeto-de-ser²⁰⁵⁸



El sufrimiento por todos, la sustitución infinita, la extrema gravedad, el testimonio, son raíces de los poemas de Valente.

LAS RAICES DE LAS FLORES.

²⁰⁵⁷ La sustitución no es una comunicación simétrica: “La sustitución, que opera en las entrañas de sí mismo, que desgarrar su interioridad, que desfasa su identidad y hace fracasar su recurrencia (pero todo ello dentro de la imposibilidad para mí de escaparme de la sustitución, la cual confiere la unicidad a esta identidad del Sí mismo siempre fracasando); tal sustitución es una comunicación del uno con el Otro y del Otro con el uno sin que ambas relaciones tengan el mismo sentido; contrariamente a lo que sucede con la reversibilidad de la vía de doble sentido abierta a la circulación de las informaciones y en la cual el sentido es indiferente”. Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser*, op. cit., p. 189.

²⁰⁵⁸ *Ibíd.*

1.1. VALENTE Y LOS KAIOWÁ²⁰⁵⁹.

(PROFUNDO ESCEPTICISMO y ABSOLUTA RESPONSABILIDAD.)

En la sección anterior nos centrábamos en la infinitud de la sustitución, la cual implica una absoluta responsabilidad según se constata con la lectura de la poesía de Valente a lo largo de sus distintas etapas.

Uno de los últimos poemas que escribió nuestro autor sintetiza toda esta preocupación ética; se trata del *Redoble por los kaiowá del Mato Grosso del Sur*:

*La lluvia cayó sobre las hojas
hasta agotar los números del tiempo.
El río trajo la bronca imagen de los asesinos
reflejada en sus aguas más oscuras.
Venían con sus dioses de bolsillo,
aguardentosos, tristes, ávidos.
El áspero ruido de sus botas
llegaba hasta las bóvedas del cielo*

*Vosotros os levantasteis hacia el aire
como bandada de aves indefensas.*

²⁰⁵⁹ Los kaiowá son un pueblo indígena guaraní de más de 25.000 personas que viven en el gran estado de Mato Grosso do Sul en el centro oeste de Brasil, cerca de las fronteras con Bolivia y Paraguay. En los últimos 10 años, los territorios indígenas en Mato Grosso do Sul se han reducido a la mitad, siendo ahora menos de 25.000 ha. Marta Vitor, Guaraní, dice: 'Los indígenas somos como las plantas, ¿cómo vamos a vivir sin nuestro suelo, sin nuestra tierra?' <http://argentina.indymedia.org/news/2005/09/329346.php>

*No sabéis cuántos murieron,
cuántos habéis quedado,
qué quedará de todo y de la luna
cuando ya nadie quede de vosotros.*

....

*Quien esté ciego para verlo no merece
vivir.*

.....

*Todas las manos juntas representan
el nuevo nacimiento, el vuestro, el nuestro
si aún nos fuese posible
nacer a vuestro lado
en la tierra sin mal.²⁰⁶⁰*

La infinitud del exterminio se refleja en los sintagmas *LA lluvia*
cayó sobre las hojas /hasta agotar los números del tiempo.// No sabéis
cuántos murieron, /cuántos habéis quedado, /qué quedará de todo y de
la luna/ cuando ya nadie quede de vosotros.

²⁰⁶⁰ Valente, José Ángel, "(Redoble por los kaiowá del Mato Grosso del Sur)", *Fragmentos de un libro futuro, op. cit.*, pp. 29-30.

Los lexemas *lluvia, cayó, agotar, números, tiempo, río, bronca, asesinos, aguas, oscuras, aguardentosos, ávidos, áspero, ruido, botas, bóvedas* conforman el clasema de lo amenazante.

Y los lexemas *levantasteis, aire, bandada, aves, indefensas, murieron, quedado, quedará, luna, nadie, vosotros* conforman el clasema de lo indefenso.

La isotopía de la infinitud del exterminio se funde con la isotopía de la infinitud de la amenaza, donde se conjugan el estruendo y la crueldad como rasgos del campo semántico al que pertenecen los signos: *bronca* (Del lat. vulg. *brūncus, y este cruce de *broccus*, objeto puntiagudo, y trūncus, tronco) que metafóricamente trae por el río el sonido punzante de la imagen de los asesinos y, *áspero ruido*, que avanza escabroso *hasta las bóvedas del cielo*.

El clasema de lo amenazante (del que forman parte *Bronca* y *áspero ruido*) está contrapuesto al clasema de lo indefenso (del que forma parte *aves indefensas*).

Las isotopías de la infinitud del exterminio, la infinitud de la amenaza y de la indefensión se cruzan con la invariante de *la infinita responsabilidad* que se manifiesta en el tono elegíaco: *qué quedará de todo y de la luna/ cuando ya nadie quede de vosotros*. Y relacionada

con la invariante de la sustitución infinita: *Todas las manos juntas representan/el nuevo nacimiento, el vuestro, el nuestro si aún nos fuese posible/nacer a vuestro lado/en la tierra sin mal.*

La relación entre responsabilidad y sustitución nos deja en la lectura de los poemas de Valente suspendidos en una pregunta: ¿Cómo cantar a cada muerto interminable?

El profundo escepticismo, sin red, y la absoluta responsabilidad, sin testigo en el predecir, en la profecía que retira el presente (“desintegración de lo circunstancial”, en la interpretación de la crítica T. Hernández²⁰⁶¹), se convierten en lamento, “elegía”²⁰⁶², muestra de la huella de la alteridad.

¿Dónde ahora el será? ¿Dónde está la muerte que no llega y el mundo que se llena de muertos?

Errar en la abstracción desértica, en un “espacio sin lugar y un tiempo sin engendramiento”, desolación, llanto, “tiempo de una promesa que sólo es real en el vacío del cielo y en la esterilidad de una tierra desnuda donde el hombre nunca está aquí sino siempre afuera”.²⁰⁶³

Siempre Afuera, más adentro del desierto, en el error de la inmovilidad, sumidos en la ley elegiaca, enunciada por T. Hernández: “a

²⁰⁶¹ Vid. Teresa Hernández Fernández, “Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente” en Hernández Fernández, Teresa (ed.), *El silencio y la escucha*, Cátedra / Ministerio de Cultura, Madrid, 1995, p. 213.

²⁰⁶² Para ampliar y precisar el carácter de lo elegiaco y su evolución en la obra de Valente Vid. *Ibíd.*

²⁰⁶³ Blanchot, Maurice, *El Libro que vendrá*, op. cit., p. 92.

mayor lamentación, menos consolación; y cuanto mayor sea el consuelo, menor será el lamento”.²⁰⁶⁴

La singularidad de cada muerto quizás resuena en la abstracción de lo sin-fondo. La obra lírica de José Ángel Valente es así: “un lugar donde el tiempo yace inmóvil, en el que se aíslan y anulan detalles circunstanciales para evitar perturbaciones innecesarias”.²⁰⁶⁵

En el fondo de esta abstracción se forma el error inmóvil; la palabra se hace profética, muestra la huella de la alteridad.

Cuando la palabra se hace profética, escribe Blanchot: “no se da el porvenir sino que se retira el presente así como cualquier posibilidad de presencia firme, estable y duradera”²⁰⁶⁶. Se instaura de repente el desierto para que la voz pueda oírse.

La profecía compromete a la palabra en dimensiones temporales²⁰⁶⁷ más complejas que el futuro.

La palabra profética anuncia un “imposible porvenir”. Es escepticismo, *límite* donde respira la palabra poética. En resonancia con esta fractura, Valente escribe: “Empieza la palabra poética en el punto o

²⁰⁶⁴ Teresa Hernández Fernández, “Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente” en Hernández Fernández, Teresa (ed.), *El silencio y la escucha, op. cit.*, p. 210.

²⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 196.

²⁰⁶⁶ Palabra desértica que asiste a todos los derrumbamientos, en un paisaje descrito por Blanchot: “Incluso la Ciudad eterna y el Templo inderrocable de repente se ven –increíblemente- destruidos. Aquello es de nuevo como el desierto, y también es desértica la palabra, esa voz que necesita del desierto para gritar y que sin tregua despierta en nosotros el espanto, la audición y el recuerdo del desierto”. Blanchot, Maurice, *El Libro que vendrá, op. cit.*, p. 91.

²⁰⁶⁷ La profecía no sólo es una palabra futura, indica Blanchot, “sino una dimensión de la palabra que compromete a ésta en una serie de relaciones con el tiempo mucho más importante que el mero descubrimiento de ciertos acontecimientos venideros”. *Ibid.*, p. 91.

límite extremo en que se hace imposible el decir. Empieza en lo imposible”²⁰⁶⁸.

El escepticismo anuncia “la ruptura, el fracaso, la impotencia o la imposibilidad del discurso” y, diferencia el orden entre el Decir (“la significancia de la proximidad”) y lo Dicho (“la significación sabida y dicha”) ²⁰⁶⁹.

El *límite* del escepticismo presenta una estructura análoga a la *indecidibilidad* de los teoremas de limitación. El escepticismo proclama audazmente –como lo comprobamos en la obra de Valente- la afirmación de la imposibilidad del enunciado atreviéndose, al mismo tiempo (como procediera, Gödel en las pruebas de indecidibilidad, de su Teorema), a “realizar semejante imposibilidad a través del mismo enunciado de tal imposibilidad”, según Levinas: “Una diacronía secreta guía ese hablar ambiguo o enigmático y que, de un modo general, la significación significa más allá de la sincronía, más allá de la esencia” ²⁰⁷⁰.

Este *decir* en la situación extrema de un pensamiento diacrónico resulta anterior a los signos verbales que conjuga²⁰⁷¹ (“prólogo de las lenguas”). Es un decir “pre-original” (“el logos del pró-logo”) que “teje una intriga de responsabilidad”²⁰⁷²; proximidad, acercamiento (“uno para el otro”), compromiso (“desinterés sin compensación”, “gratuidad integral),

²⁰⁶⁸ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro*, op. cit., p. 252.

²⁰⁶⁹ El discurso escéptico, afirma Lévinas, “se contradiría si el Decir y lo Dicho no fuesen otra cosa que correlativos; si la significancia de la proximidad y la significación sabida y dicha pudiesen entrar en un orden común” (*De otro modo que ser*, op. cit., p. 248).

²⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 51.

²⁰⁷¹ Lévinas sintetiza esta situación como “anterior a los sistemas lingüísticos y a las cosquillas semánticas”. *Ibid.*, p. 48

²⁰⁷² Afirma también Lévinas que “Se trata de un orden más grave que el del ser y anterior al ser” *Ibid.*

extrema gravedad (“condición de rehén”), en pocas palabras: “la significancia misma de la significación....”²⁰⁷³.

La vocación pre-original del *Decir* está motivada por la responsabilidad misma que lo convoca desde su fondo apelativo: lo Otro que lo funda (es la llamada inexorable al error del pensamiento que experimentan los grandes poetas y matemáticos). Y ésta es una idea fundamental de la poética contemporánea.

El enigma de esta responsabilidad se traduce en infinitud²⁰⁷⁴ (“Decir (que) se torna en mí contestación del Infinito”) que lo separa de “toda fenomenalidad”.²⁰⁷⁵

En esta aventura están comprometidas las ciencias y las artes, y según Levinas, “esta responsabilidad sería la propia racionalidad de la razón o su universalidad, racionalidad de la paz”.²⁰⁷⁶

Esta absoluta responsabilidad está relacionada asimismo con un profundo escepticismo:

El decir escéptico deshecho por la filosofía recuerda precisamente la ruptura del tiempo sincronizable, esto es, memorable. Desde ese momento la huella del Decir, lo que jamás ha sido presente, me obliga, y la responsabilidad con el otro, jamás asumida, me ata; un mandamiento nunca escuchado es obedecido.²⁰⁷⁷

²⁰⁷³ Esta problemática la aborda radicalmente Lévinas, “...quizá hemos cesado de asombrarnos por todas las implicaciones de la proximidad y del acercamiento”. *Ibid.*

²⁰⁷⁴ El enigma del Infinito, responsabilidad en la que nadie me asiste, según Lévinas, implica la “contestación mediante la cual todo me incumbe, mediante la cual, por tanto, se produce mi entrada en los designios del infinito”. *Ibid.*, p. 232

²⁰⁷⁵ Lo separa, anota Lévinas, “del aparecer, de la tematización, de las esencia” *Ibid.*, p. 232.

²⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 239.

²⁰⁷⁷ La huella no pertenece al agrupamiento de la esencia, lo suyo es el decir escéptico, a este respecto escribe Lévinas: “La filosofía subestima la amplitud de la negación en ese ‘no pertenecer’, la cual excede del alcance lógico de la negación y la afirmación...” *Ibid.*, p. 249

Tal relación nos ordena, por otra parte, sin “haberse hecho nunca presencia ni develamiento del principio”²⁰⁷⁸. Presenta sólo lo que la anuncia como algo aún posible, realizable, indefinido en cuanto tal. El escepticismo es sensible a “mi exposición sin reserva al otro”.

2. EL INFINITO Y EL DESEO.

Caminas como un incendio de bosque,
Puma, mi bien amado,
¡Cómo seguirte!
René Char.

Si tenemos presente lo que decíamos antes, en la línea de Levinas, de que en la idea del infinito siempre se piensa más de lo que se piensa, entonces lo que encontramos es el Deseo.

La alteridad del infinito consiste en que al pensar en él, repentinamente, pensamos más de lo que pensamos. La idea del infinito conserva una distancia excepcional porque “su *ideatum* supera a su idea”²⁰⁷⁹, apunta a lo inalcanzable que es el campo del Deseo.

Y esta idea del Deseo pertenece, por tanto, a la terceridad, tal como la explica Peirce:

El deseo no es una reacción que se refiera a una cosa particular; es una idea acerca de una idea [...] y [cuando hay que actuar] – y

²⁰⁷⁸ Destiempo, asimetría, anota Lévinas, “Relación –o religión- que excede la psicología de la fe y de la pérdida de la fe, me ordena de un modo an-árquico”. *Ibid.*, p. 249.

²⁰⁷⁹ No hay equivalencias para la idea de lo infinito, según Lévinas: “la distancia entre idea e *ideatum* no equivale a la distancia que, en las otras representaciones, separa al acto mental de su objeto”. Lévinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, op. cit., p. 246.

[como] la acción sólo se relaciona con esto o aquello- [se] deben efectuar perpetuamente selecciones al azar.²⁰⁸⁰

El Deseo es, pues, “una idea acerca de una idea” en que se manifiesta la medida de la infinitud de lo infinito, el sobrepasarse sin término, *lo infinivertido*. He aquí, además, el tema que tanto interesó a Valente en relación con la mística, en cuanto que su dinámica bebe en un cuenco quemado, tal como sucede en la experiencia poética:

*Bebe en el cuenco,
en el rigor extremo
de los poros quemados,
el jugo oscuro de la luz.*²⁰⁸¹

El deseo infinito tiene como condición la pobreza absoluta (sobre la que ya incursionamos desde la espiritualidad Zen; la pobreza en el budismo se ha llamado el estado de no-obtención). Enfatiza Valente que la noción de propiedad siempre ha sido impugnada en la tradición mística²⁰⁸². La pobreza más íntima, la vacuidad, es necesaria para la transformación del espíritu y la recepción libre del infinito. Para Eckhart es la prefiguración del éxtasis:

²⁰⁸⁰ Peirce, Charles S., *Obra Lógico Semiótica*, op. cit., pp. 168-169.

²⁰⁸¹ Valente, José Ángel, “IX”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 273.

²⁰⁸² Dicho con palabras del poeta: “En el lenguaje místico, la palabra propiedad es un término negado [...] La propiedad es para Juan de la Cruz elemento central del mecanismo o del instinto de poder, que llega incluso a buscar a Dios en la apropiación (por supuesto la apropiación de Dios o de los dioses es típica de la consolidación o de la totalización del poder). En último término, el deseo de posesión es para Juan de la Cruz la negación del ser. Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro*, op. cit., p. 92.

Pobre es el que no tiene *nada*. Pobre de espíritu, es decir: igual que el ojo es pobre, vacío de todo color y receptivo a todo color, así el que es pobre de espíritu es receptivo a todo espíritu (Libro de la consolación divina)²⁰⁸³.

San Juan de la Cruz, ahonda en la relación entre pobreza y deseo: «Para venir a poseerlo todo / no quieras poseer algo en *nada* [...]. Para venir a lo que no posees / has de ir por donde no posees»²⁰⁸⁴.

Otro poeta que ha reflexionado sobre el infinito es Leopardi, quien hace incursiones sobre varios de los temas que hemos tratado. Leopardi aprehende la negatividad del *infinito potencial* remitiéndolo al deseo y a la imaginación. Para este poeta, del infinito no podemos tener ningún tipo de prueba, ni siquiera por analogía²⁰⁸⁵, pues es incognoscible e inconcebible y, frecuentemente lo confundimos con lo indefinido; ni siquiera la facultad de la imaginación es “capaz del infinito o de concebir infinitamente, sino únicamente de lo indefinido, y de concebir indefinidamente”²⁰⁸⁶.

La indefinibilidad de un auténtico objeto del deseo revela con precisión el carácter ilusorio de lo *ilimitado*, pues la profundidad del deseo

²⁰⁸³ Eckhart citado en *Ibíd.*, p. 93.

²⁰⁸⁴ San Juan de la Cruz citado en *Ibíd.*

²⁰⁸⁵ Éste es un gran vislumbre místico y matemático. Leopardi escribió que el infinito es “un parto de nuestra imaginación, de nuestra pequeñez al tiempo que de nuestra soberbia... un sueño, no una realidad” porque “ni una sola prueba poseemos de su existencia, ni aun por analogía...”. Leopardi citado en Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito, op. cit.*, p. 24.

²⁰⁸⁶ La intuición de la totalidad o de lo indefinido parece liberar a los hombres de la angustia del infinito. Lo cual nos complace porque el alma, afirma Leopardi, “al no ver los confines, recibe la impresión de una especie de infinitud, y confunde lo indefinido con el infinito, aunque ni comprende ni concibe efectivamente infinitud alguna. Antes bien, en las imaginaciones más vagas e indefinidas, y por consiguiente más sublimes y deleitables, el alma siente expresamente cierta angustia, cierta dificultad, cierto deseo insuficiente, una impotencia resuelta para abarcar toda la medida de esa imaginación, o concepción, o idea, suya”. Leopardi citado en *Ibíd.*, pp. 24-25.

se vincula con un objeto absoluto e inexistente²⁰⁸⁷. El espíritu humano tiende a lo *ilimitado* porque el deseo escapa a cualquier saturación definitiva.

De otra parte, Valéry ha notado que el artista crea siempre una necesidad de segundo orden. En el universo de la sensibilidad, impresiones que eran inadvertidas se transforman en imprescindibles; su necesidad se revive indefinidamente, “la posesión engendra un creciente apetito de la cosa en que la respuesta regenera la exigencia”.²⁰⁸⁸

El artista crea un objeto capaz de engendrar el deseo de sí mismo; utiliza medios finitos con el propósito de que el observador “nunca pueda darse por satisfecho”. Su proyecto es “organizar un sistema de cosas sensibles capaces de despertar constantemente su demanda, sin poder aniquilar jamás el deseo que provocan”.²⁰⁸⁹

La palabra que se vuelve *deseo* sigue el carácter inagotable del murmullo –sobre el que indagaremos más adelante- y se confía al deseo para regresar a su fuente y decir *infinivertidamente* lo que no puede comenzar ni terminar de expresar. Es lo que René Char refleja cuando

²⁰⁸⁷ El deseo no es identificable con ningún placer definido: “comporta materialmente la infinitud, porque todo placer está circunscrito, mas no así el placer, cuya extensión es indeterminada, y como el alma ama sustancialmente el placer, abarca toda la extensión imaginable de ese sentimiento, sin poderla empero ni siquiera concebir, porque no se puede formar una idea clara de una cosa que desea ilimitada”. Leopardi citado en *Ibid.* p. 25.

²⁰⁸⁸ Valéry, Paul citado en Blanchot, Maurice, *Falsos Pasos, op. cit.*, p. 131. Lo característico de la invención artística es “el conceder tal valor a esas impresiones inútiles que no sólo se nos convierten en indispensables, como cualquier otra percepción habitual, sino que a medida que se nos presentan experimentamos la necesidad de reencontrarlas y gozarlas de nuevo. A esto llama Valéry el infinito artístico. En el mundo de la vida práctica la satisfacción suprime el deseo (si tengo sed, bebo; ya está), en el universo de la sensibilidad la satisfacción revive indefinidamente la necesidad”. Blanchot, Maurice, *Falsos Pasos, op. cit.*, p. 131.

²⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 131.

dice: “El poema es el amor realizado del deseo que sigue siendo deseo”.²⁰⁹⁰

En un poema *infinivertido* el poeta siente el estado puro de las primeras combinaciones de los elementos en disolución, la materia de lo amorfo, las primeras reacciones químicas de lo fluido, sus relaciones implícitas, con lo cual atrae al lector en un encantamiento de incesante libertad. El estado del poema *infinivertido* es naciente, sensibilizado con las primeras combinaciones de la materia que “distingue, comprende y aprecia”, antes de todo estado sólido:

Todo ocurre como si en estado naciente, algunas mezclas de colores, formas o ideas, fuesen aún libres para escapar a las formas convencionales [...], como si estos elementos tuvieran la posibilidad de seguir ciertas atracciones mutuas, como las que se observan entre sonidos y palabras²⁰⁹¹.

En la pureza lejana de estos fulgores la sensibilidad recorre sin fin su anhelo: *¿Dónde allá?*.

El término deseo se puede situar como el resultado de la sustitución de la necesidad por la demanda. En esta sustitución se genera un resto que queda perdido, inarticulado en la demanda. Y este resto, que no puede ser articulado en la demanda, se convierte en la causa del deseo.

²⁰⁹⁰ Char, René citado en Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, op. cit., p. 176.

²⁰⁹¹ *Primeridad de la infiniversion*. En el seno de la sensibilidad, en estado puro, se encuentra: “la mina de los hallazgos,[...] combinaciones vírgenes de las que el artista se sirve para atraer al “consumidor” en un movimiento de goces perpetuos [...] Este intercambio de impresiones es comparable a las manipulaciones químicas cuando relacionan elementos líquidos o gaseosos y experimentan sus contactos íntimos”. Valéry, Paul citado en Blanchot, Maurice, *Falsos Pasos*, op. cit., p. 131.

El hecho de que las demandas humanas sean tan extrañas nos revela que el lenguaje no es un simple código de señales, sino un “tesoro de significantes” que remiten, antes que a cosas o a significados, a otros significantes, a otras palabras, de tal modo que el significado de una palabra depende de las que la siguen y su sentido se desliza inacabado, indefinidamente. El Otro decide el sentido de lo que decimos. Por eso Lacan afirma que “el sujeto recibe su propio mensaje en forma invertida, es decir, viniendo del Otro”²⁰⁹². El verse en el otro de sí es la invariante del Deseo, la mirada infinitamente invertida. A este respecto Valente escribe:

El alumbramiento del mirar del otro: del otro de sí, del infinitamente otro que la constituye. No pide ver, pide ser vista. Porque la plenitud del ser es ser plenamente en la mirada del Amado. Y el Amado, al verla a ella, que no es más en el centro de sí –entrañas- que ojos del Amado, se ve a sí mismo. Amado y Amada ven, y se ven en una sola mirada. La unión se consume en la visión²⁰⁹³.

En la medida en que el mensaje depende de la lectura del Otro, siempre queda un resto que escapa a la comprensión, algo informulable en lo que se pide, inarticulable en la demanda. Lo informulable es el amor, la *nada*, la causa del deseo que está más allá de todo objeto: “no me importa lo que me des, si eres tú quien me lo da”.²⁰⁹⁴

²⁰⁹² http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/N/necesidad_demanda.htm

²⁰⁹³ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, op. cit., p. 69.

²⁰⁹⁴ Más allá de las demandas particulares, “se esboza el deseo como deseo de otra cosa”, analiza Lacan, “Y es precisamente porque la demanda es demanda de alguna cosa, y el deseo, deseo de otra cosa, por lo que hay lugar para la interpretación. Tras las demandas concretas del analizante, tras sus dichos, la interpretación hace valer esa otra cosa que está más allá de ellos, de tal manera que el deseo aparece como el significado que se evoca tras el significante de la demanda [...] se

2.1. EL NO-LUGAR DEL LENGUAJE COMO LUGAR DEL AMOR Y DE LA NADA.

A lo largo de los poemas de Valente hemos seguido el movimiento ético que provoca la orientación hacia lo Otro, el desajuste con lo mismo, la conmoción de la intencionalidad, por lo cual el poema siempre está de camino y, en él, las sílabas arden hambrientas de luz y, sus alas, finitas, conservan la desmesura de lo infinito, el incremento de su fuego es extraño a la saturación; es Deseo.

La idea de lo infinito, de lo Otro, del prójimo, trae un incremento inasimilable, una responsabilidad infinita y en cuanto Deseo involucra un arder con “un fuego diferente al que extinguen la necesidad o la saturación, pensar más allá de lo que se piensa”.²⁰⁹⁵

Cuando Valente escribe sobre el *Verbum absconditum* explica que en el deseo la necesidad se presenta sobreaparecida, “sobrevivida”²⁰⁹⁶; el deseo crece sin fin; desea el deseo del otro sin sosiego, como lo repiten

va dibujando [otra] demanda, con mayúscula, una demanda que no pide nada en concreto, porque lo que pide es amor [...] Es radicalmente intransitiva, es decir, no supone ningún objeto”. Vid. http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/N/necesidad_demanda.htm

²⁰⁹⁵ Lo infinito desconcierta a su propia idea: “Ella consiste, paradójicamente, en pensar más de lo que ya está pensado, si bien conservándolo en su desmesura, por relación al pensamiento, para entrar en relación con lo inaprehensible, aunque garantizándole siempre su estatuto de inaprehensible. Lo infinito no es, por tanto, el correlato de la idea de lo infinito, como si la idea fuese una intencionalidad que se cumpliría en su objeto. La maravilla de lo infinito en lo finito es una conmoción de la intencionalidad, una conmoción de ese apetito de luz: contrariamente a la saturación en la que se calma la intencionalidad, lo infinito desazona a su idea”. Lévinas, Emmanuel, *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, op. cit., p. 279.

²⁰⁹⁶ Valente presenta al deseo como la faz humana de la necesidad sobreaparecida: “El deseo sería la faz verdaderamente humana de, la necesidad. No hace el hombre que ésta desaparezca, sino que la hace sobreaparecer, la hace sobrevivir a su satisfacción. Sería así el deseo la necesidad sobrevivida. En cierto modo, la reducción de la necesidad, de las necesidades -fin de toda ascética- es inversamente proporcional al crecimiento del deseo -fin de toda mística”. Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, op. cit., p. 202.

los cantos de los místicos y cuyo éxtasis es, precisamente, la salida de sí como respuesta a la demanda insatisfecha del deseo; se sale del presente para proyectarse en un futuro sin término.²⁰⁹⁷

El incremento del deseo exige siempre la carencia, la pobreza de espíritu, la perfecta aniquilación que lleva a la *nada*, el *límite* en que el espacio se abre infinitamente, se desdobra.

El verdadero deseo, como el que se vive en el crecimiento místico, suplica un imposible²⁰⁹⁸ y manifiesta que el espíritu está más allá de los *límites* de las letras. El imposible que suplica la palabra del místico es el mismo que se encuentra en el fondo de la palabra del poeta en cuanto decir de lo indecible –*límite* del *nunca*-, en la máxima tensión de la precariedad –*límite* del *nadie*-, según la luminosa anotación de Valente:

...la raíz última o cierta de la palabra poética en cuanto decir de lo imposible, de lo indecible, que lleva la palabra a su tensión máxima - arco infinitamente tendido que contiene, a un tiempo, su flecha y su blanco- al forzarla a decir en su misma precariedad, y sólo en ella, la imposibilidad del decir.²⁰⁹⁹

La raíz del decir se queda en el aire y su tensión pende de la letra que se alumbraba incontenible portando un significante que se desborda:

.....

²⁰⁹⁷ La esposa del Cantar de los cantares dice: «Yo soy de mi amado y hacia mí se tiende su deseo», (VII, 11). Citado en *Ibid.*

²⁰⁹⁸ El deseo del místico desencadena la deificación: “El deseo del místico postula un imposible, como todo verdadero deseo: llegar a ser el otro de quien no tiene otro, del *non-aliud*, de aquel cuyo ser consiste en ser sin que nadie sea el otro de sí. Por eso la experiencia del místico desencadena con ese deseo provocante el proceso de *theosis*, de deificación”. *Ibid.*, p. 203.

²⁰⁹⁹ *Ibid.*

*Bebimos **estas** aguas*
sin cuándo ni jamás
y no podíamos llegar de las entrañas
del oscuro animal a las riberas
y no podíamos saber
de qué palabra habíamos nacido
y no podíamos sin ella
engendrarla en nosotros
y no sabíamos aún el canto
ciego del despertar,
la voz que resonaba
insistente llamándonos.
²¹⁰⁰

El demostrativo “Estas”, conlleva una misteriosa sobrecarga tendente al infinito, el deseo, el lenguaje y la voz. Es lo que Jakobson llama un conmutador (*shifter*) que combina las funciones de los símbolos y los índices, en el sentido de Peirce, en que la relación del objeto en el símbolo está mediada por una regla convencional, mientras que en un índice la relación es existencial con el objeto que representa²¹⁰¹.

²¹⁰⁰ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 233.

²¹⁰¹ Los códigos lingüísticos contienen una clase especial de unidades gramaticales, los conmutadores (*shifters*), cuya significación general no puede definirse sin hacer referencia o remitir al mensaje. Su naturaleza semiótica nos remite a la clasificación hecha por Peirce de los signos en símbolos, índices e iconos. Explica Jakobson: “Para Peirce, un símbolo (p.e., la palabra española rojo) se asocia al objeto representado por medio de una regla convencional, mientras que un índice (p.e., el acto de señalar) es una relación existencial con el objeto que representa. Los

El citado demostrativo indica el *límite* del lenguaje en su posibilidad de significarse a través de este símbolo-índice en que se muestra a sí mismo e indica su propio tener-lugar en la instancia presente del discurso. Antes y más allá de lo que es significado en la instancia de discurso, ésta será indicada por medio de la voz. Por la voz, la voz que resonaba, la enunciación, *Bebimos estas aguas*, adviene contemporánea con la instancia del discurso²¹⁰².

El sintagma circunstancial *Sin cuándo ni jamás* indica las sombras ilimitadas del infinito. Se trata de un poema *infinivertido*.

La iteración de los sintagmas *y no podíamos llegar, y no podíamos saber, y no podíamos sin ella, y no sabíamos* está inscrita en la semántica de la precariedad, del no saber en qué crece el deseo del canto en el poema.

La sonda de la sed se evidencia sin cuando ni jamás, sed infinita del deseo²¹⁰³. La orquestación de éste, de la sed, es una invariable en la poesía de Valente: sed infinita del deseo que nos recuerda la sed insaciable en Rimbaud *¡A la charca con las vacas a beber!*²¹⁰⁴. Y en un texto de Valente leemos:

conmutadores combinan ambas funciones y pertenecen por lo tanto a la clase de los símbolos-índice". Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Ariel, Barcelona, 1984, p. 310.

²¹⁰² La contemporaneidad y la relación existencial se fundan en la voz:" La enunciación y la instancia de discurso no son identificables como tales sino a través de la voz que las profiere, y sólo suponiéndole una voz puede mostrarse algo como un tener-lugar del discurso". Agamben, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, op. cit., p. 60.

²¹⁰³ Bajaban /incesantes las aguas /a las gargantas trémulas de luz. /Entrañas, aves, palpitantes /burbujas del entrar/tu cuerpo en mí. Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 211.

²¹⁰⁴ Rimbaud, Arthur, *Poesías completas*, Cátedra, Madrid, 1996, p. 513.

*Bebí de ti, bebí, te succioné,
animal sumergido entre los pliegues
de tu anegada claridad.*

.....

*De ti bebí
hasta nacer el día de mi boca,
como ventosa oscura en la frontera
donde gorjea el despertar*²¹⁰⁵.

En los poemas podemos reconocer más rasgos formales impulsados por el deseo, como los comienzos súbitos *Bebí de ti, bebí, te succioné*. El poema se alumbra en el hueco de la ausencia del otro, de quien nadie no soporta privarse. Los poemas comienzan en la súbita desaparición y de la ausencia oscilan a la presencia, lo que nos recuerda el interrogante de San Bernardo: “El se va, ella lo llama. ¿Quién podrá esclarecerme el misterio de ese movimiento, quién me explicará las idas y venidas del Verbo?”²¹⁰⁶. Estas oscilaciones desencadenan, en palabras de Valente: “la dinámica de los comienzos reiterados que es la dinámica de la infinitud del deseo”²¹⁰⁷ y que puede ser considerada como una

²¹⁰⁵ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 211.

²¹⁰⁶ San Bernardo citado en Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro, op. cit.*, p. 208.

²¹⁰⁷ En la poesía estamos ante “la dinámica de sobrepasamiento sin término”, como sucede en el teorema de *incompletitud* y en las *Canciones* de San Juan de la Cruz. Anota Valente: “El poema está hecho de súbitas desapariciones y de repentinos encuentros: teoría de la presencia-ausencia. De ahí que comience sin comenzar, sin, un desarrollo gradual o prudente del comienzo. Empieza, igual que el *Cantar*, con el repentino parlamento de uno de los interlocutores. Empieza situando a

versión poética del teorema de *Incompletitud*. Los comienzos se dilatan, recomienzan: *Bebí de ti, bebí, te succioné, De ti bebí /hasta nacer el día de mi boca.*

La palabra nace del deseo amoroso. El hombre sólo puede venir a ella por una experiencia del lugar buscado en el amor, como comenta G. Agamben, “*Amors* es el nombre que los trovadores dan a la experiencia del advenimiento de la palabra poética y amor es, por lo tanto, para ellos, *la razo de trobar* por excelencia”.²¹⁰⁸

En los intersticios del discurso siempre hay algo incomprensible e inencontrable, siempre late el enigma del deseo. El lugar original e inencontrable del lenguaje es el amor (como dijo San Agustín²¹⁰⁹) y la pura *nada*. El movimiento de lo infinito se hace por amor, dice Deleuze y dibuja, asimismo, su pulso sin término en los paisajes *del más allá* de lo inconcebible:

Los movimientos, y los devenires, los puros afectos, están por debajo o por encima del umbral de percepción [...] el movimiento como tal continúa produciéndose en otra parte [...] siempre más allá del

la Esposa en un conflictivo comienzo que, una vez resuelto, generará un nuevo y más intenso o más dramático comienzo”. *Ibíd.*, p. 207.

²¹⁰⁸ Los poetas provenzales superan la *tópica* clásica, tal como lo expone G. Agamben: “Lo que éstos experimentan como *trobar* se remonta decididamente más allá de la *inventio*; los trovadores no quieren rememorarse de los argumentos ya consignados en un *trópos*, sino que quieren más bien tener la experiencia del *tópos* de todos los *tópoi*, es decir, del tener-lugar mismo del lenguaje como *argumento* originario, del cual únicamente pueden brotar los argumentos en el sentido de la retórica clásica. El *tópos* no puede ya, por eso, ser un lugar de memoria en sentido mnemotécnico, sino que, sobre las huellas del *appetitus* agustiniano, se presenta ahora como un lugar de amor”. Agamben, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, op. cit., p. 111.

²¹⁰⁹ En las teorías de San Agustín, interpreta G. Agamben, “el hombre no está ya siempre en el lugar del lenguaje, sino que debe venir a él y puede hacerla únicamente a través de un *appetitus*, un deseo amoroso, del cual, si se une al conocimiento, puede nacer la palabra. La experiencia del acontecimiento de palabra es, pues, ante todo una experiencia amorosa y la palabra misma es unión de conocimiento y amor”. *Ibíd.*, p. 110.

umbral máximo y más acá del umbral mínimo [...] como la infinita lentitud de una espera [...] Sólo hay movimiento de lo infinito; el movimiento de lo infinito sólo puede hacerse por afecto, pasión o amor.²¹¹⁰

La experiencia del tener-lugar del lenguaje como amor en los trovadores más radicales es concebida como experiencia de una *nada*. El lugar al que adviene la palabra poética y sólo se puede indicar negativamente. A este respecto expresa G. Agamben:

Cantar, «trovar», se convierte, por lo tanto, en hacer la experiencia de la *razo*, del acontecimiento de lenguaje, como un *introvable* (inencontrable), una pura *nada* (*dreyt nien*). Y si el amor se presenta en la lírica provenzal como una aventura desesperada, cuyo objeto es lejano e inasible y, sin embargo, accesible solamente en esa lejanía, es porque en él está precisamente en juego una experiencia del tener lugar del lenguaje que, como tal, parece estar necesariamente marcada por una negatividad.²¹¹¹

La poesía provenzal experimenta el lugar de la palabra como *nada* y habla a partir de ésta en una dimensión *límite* del lenguaje. Esto lo podemos constatar en la *tenzo* de Aimeric de Peguilhan:

.....
Albert, lo que os digo es verdad.
Yo digo pues que se ve la nada,
porque si miráis fijo un río desde un puente
los ojos os dirán que os movéis
y que el agua cuando corre está firme.

²¹¹⁰ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil Mesetas*, op. cit., p. 282.

²¹¹¹ Agamben, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, op. cit., p. 113.

*Aimeric, no es mal ni bien
 aquello de que os habéis ocupado,
 tan poco sacaréis de ello
 como el molino con la rueda al lado
 que se mueve todo el día y no camina.²¹¹²*

El poema *infinivertido*, con un movimiento incesante que no va a ninguna parte y no está en ningún lugar, experimenta el advenimiento originario de la palabra poética como experiencia negativa del lugar del lenguaje. La *nada* como voz es una dimensión *límite* del lenguaje y de la significación; funciona como una especie de *shifter* del lenguaje; allí, en la *nada*, aquél, como resalta Agamben:

El *shifter* como puro nombre y pura voz, indica entonces simplemente él mismo. En cuanto que abre una dimensión en la que está *el lenguaje*, pero no están las cosas significadas, la dimensión de significado de la *nada* aparece próxima a la de los *shifters*, que indican el tener lugar mismo del lenguaje, la instancia del discurso independientemente de lo que en ella es dicho. Respecto de éstos, se presenta más bien como una especie de *shifter* supremo, que, como el ser, aprehende la propia estructura negativa de la Voz que es inherente al funcionamiento de los *shifters*.²¹¹³

²¹¹² *Tenzo* de Aimeric de Peguilhan citado en *Ibíd.*, pp. 117-118.

²¹¹³ Agamben, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, op. cit., p. 118.

VIII. EL POEMA *INFINIVERTIDO* EN EL ESPACIO INFINITO DEL RITMO Y SU INVERSIÓN EN EL CERO DE NADIE.

Hemos investigado algunos aspectos lógico-matemáticos y poéticos de los conceptos de cero e infinito e indicado sus interrelaciones con la *nada*, el vacío, la creación y lo posible.

En un segundo movimiento, simultáneo al anterior, trasladamos estas problemáticas a la composición de nuestro modelo de poema *Infinivertido* como espacio infinito del ritmo (exilio, palabra desértica) y de la imagen en cuanto *límite* para lo indefinido; distancia como profunda infinitud, ausencia convertida en intervalo y materialidad en que se apacigua la informe *nada*.

La importancia esencial de la *nada* y de la negatividad en el lenguaje ya había sido expresa por Leonardo:

Entre las magnitudes de las cosas que están entre nosotros, el ser de la *nada* tiene el principado y su oficio se extiende entre las cosas que no tienen el ser, y su esencia reside junto al tiempo, entre el pretérito y el futuro, y *nada* posee del presente.²¹¹⁴

Leonardo muestra, también, la estrecha conexión operativa -que debemos tener muy presente en esta Tesis- entre la *nada* y los conceptos fundamentales geométrico-matemáticos.

En las matemáticas modernas como en el Zen y en la poesía, la forma es el vacío y el vacío es la forma.

²¹¹⁴ Da Vinci, Leonardo citado en *Ibíd.*, p. 133.

En el vacío hemos comprendido el germen vivo de todas las posibilidades y, su proximidad a lo solitario e incabado (*sabi y wabi*).

El cumplimiento del cero en el alma y en el cuerpo es anunciado por escritores como Novalis o Blanchot. De tal modo éste anuncia: “lo que se tiene que acoger mediante el don de lo extremo, don de lo que (en el cuerpo y por el cuerpo) es la no pertenencia”.²¹¹⁵

En el concepto de cero como “desigual consigo mismo” encontramos resonancias en el desvanecerse para ser memoria o indicio de algo otro y en la curvatura infinitamente variable del poema *Infinivertido* –entre lo sutil y lo espeso, lo grávido y lo ingrávido, etc. - su apertura a la memoria de la materia del universo envuelta en la palabra infinitamente esponjosa o cavernosa.

La materia esponjosa de la “*nada*” es contemplada desde su adentro en su propio icono, como explícitamente leemos en un poema:

....*La palabra nada es hermosa (la veías por fuera desde dentro) con esa casi no consonante intermedia absorbida en la blancura de la doble vocal única*²¹¹⁶.

La *iconicidad* aparece como posibilidad que potencia otra posibilidad implicada: “el interpretante, que indica la relación misma, coincide con el objeto”.²¹¹⁷

²¹¹⁵ Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*, op. cit., p. 31.

²¹¹⁶ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 168.

²¹¹⁷ Peirce explica esta identidad a través de icono (2.311) en tanto posibilidad que, según Domínguez Rey, “potencia todavía otra posibilidad de que aquella sea representada como tal o la posibilidad de la posibilidad implicada”. Domínguez Rey Antonio, “Hacia una gramática

Al cero y al infinito los hemos visto girar en la materia húmeda de los animales o en la más tenue de la luz; podemos decir que el cero y el infinito son los números del alma, son elementos ideales que tienen una relación intrínseca con lo numerado (la materia o palabra) y con la operación de la enumeración, el ritmo, la caída y la aniquilación.

En esta sección vamos a profundizar en la pasividad, la espera, la escucha, es decir, en la palabra desértica, la palabra que busca el desierto en el desierto, el cero en el infinito. Divagación en la desolación, desertización del sonido, devenir inmóvil, lento movimiento en la velocidad intensiva, porque como ya hemos visto antes, sólo hay movimiento de lo infinito por “afecto, pasión o amor”.²¹¹⁸ Se da una relación entre el movimiento en el desierto, lo imperceptible y lo infinito,

Investigaremos en la arena de la palabra desértica en cuanto oscilación entre el infinito y el cero, en su interacción conjunta, en otras palabras, vamos a indagar en el espacio intersticial entre la exterioridad e interioridad para continuar con la constitución de nuestro modelo de poema *infinivertido* –lo poco a poco de lo súbitamente-. El fondo sin fondo, el umbral sin umbral-

Así descubrimos que la poética *infinivertida* de Valente, en su actividad excavatoria, derrumbe, retracción de los fenómenos y atracción por el centro del remolino se acerca a la poética de Samuel Beckett:

semiótica” en *Investigaciones Semióticas IV. (Describir, Inventar, Transcribir el mundo)*, Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, Visor Libros, Sevilla (3-5 de diciembre, 1990), Volumen II, p. 889.

²¹¹⁸ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil Mesetas*, op. cit., p. 282.

La única investigación fértil es la excavatoria, la inmersiva, una contracción del espíritu, un descenso. El artista es activo, pero en sentido negativo, condensando la nulidad de los fenómenos extracircunferenciales, ahogándose en el núcleo del remolino²¹¹⁹.



²¹¹⁹ Beckett, Samuel, citado en Bloom, Harold. *El canon occidental*, Anagrama, Barcelona, 1995, p. 505.

IX. RITMO E INFINITUD DE LAS EXPERIENCIAS *LÍMITE*.

LA DANZA DE LA OSCURIDAD.

1. LA PALABRA DESÉRTICA.

La palabra desértica ondula en el poema *infinivertido*, se da en el error infinito en que se *invierte* el tiempo en *otro* tiempo.

En *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de la Piedra y el centro*, Valente asegura que la espera o la escucha es el estado propio de la escritura poética²¹²⁰, de la receptividad máxima que suspende la instrumentalización del lenguaje para comparecer ante una palabra que viene del no-lugar, del infinito, del desierto que siempre *tiende a más*, experiencia poética con resonancias del teorema de *Incompletitud*:

El desierto es bastante más que una práctica del silencio y de la escucha –dice Jabès-. Es apertura eterna. La apertura de toda escritura, la que el escritor tiene por misión preservar –apertura de toda apertura²¹²¹.

Expectroversión de los *límites*. El carácter maximal de la apertura del desierto nos indica que estamos ante un infinito potencial, en donde siempre se está en el exterior, sin lugar, permaneciendo errante; en ese

²¹²⁰ El estado de escritura es de máxima disponibilidad, acentúa Valente, “Estado de espera o de escucha, no del que va a decir o a utilizar la palabra – palabra que, ciertamente, suspende el lenguaje en su instrumentalidad -, sino del que va a comparecer ante ella. ¿Dónde?....No es esa palabra o esa voz de la ciudad, dijimos. Ni tiene, en rigor, lugar. Porque su lugar es el desierto; viene del desierto, es decir, es o viene del no lugar. El desierto es el espacio privilegiado de la experiencia de la palabra en un estado de espera o de escucha que, por serlo, no se consuma en sí mismo”. Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red, op. cit.*, p. 253.

²¹²¹ Jabès, Edmond, citado en *Ibíd.*

exilio adviene el poema como relación pura con el Afuera²¹²², promesa sin tiempo:

...

Andamos para nunca llegar,

oh nunca, adónde.

Me detengo.

Efímera

construyo mi morada.

Trazo un gran círculo en la arena

de este desierto o tiempo donde espero

y todo se detiene y yo soy sólo

el punto o centro no visible o tenue

que un leve viento arrastraría.²¹²³

Nos encontramos con un poema *Infinivertido* en que se entrelazan los límites del *nunca* y de *nadie*, es decir del infinito -como sonda del deseo *oh nunca, adónde*. – y del cero del yo poético, *nadie, yo soy sólo/el punto o centro no visible /o tenue que un leve viento arrastraría*.

²¹²² Donde se escucha la voz desolada de la palabra profética: “El desierto aún no es el tiempo ni el espacio sino un espacio sin lugar y un tiempo sin engendramiento. Allí solamente se puede errar y el tiempo que discurre no deja nada detrás de sí, es un tiempo sin pasado ni presente, tiempo de una promesa que sólo es real en el vacío del cielo y en la esterilidad de una tierra desnuda donde el hombre nunca está aquí sino siempre afuera. El desierto es ese afuera, donde no se puede morar, ya que estar ahí es, desde ya, estar siempre afuera, y entonces la palabra profética es esa palabra en la que se expresaría, con una fuerza desolada, la relación pura con el Afuera, cuando aún no existen relaciones posibles, impotencia inicial”. *Ibid.*, p. 92.

²¹²³ Valente, José Ángel, “(Tiempo)”, *Fragmentos de un libro futuro, op. cit.*, p. 100.

En el poema *Infinivertido* la palabra siempre sería desértica, se reconocería en el espacio infinito del ritmo. Desértica, anunciando un imposible porvenir, aquello con lo que no se sabría vivir y que trastorna toda la existencia. Como en el poema citado la palabra desértica es un infinito andar, pero sólo donde cesa el camino y “cuando cesa el poder de avanzar”²¹²⁴. Tal palabra resulta, entonces, el *otro* tiempo que interrumpe el tiempo en la relación desnuda de la impotencia, la pérdida de cualquier soberanía, la pérdida de sí, de la permanencia, la dispersión, la imposibilidad de la presencia, la diacronía infinita que es inconmensurable con el presente y rechaza la conjunción con la totalidad, sintetiza Lévinas: “Inmemorial, irrepresentable, invisible, el pasado que pasa por encima del presente....irrecuperable para la reminiscencia”²¹²⁵.

Sólo nos podemos hacer preguntas desertizadas: ¿Cómo descifrar los signos de lo *nunca* ya después vivido, los fragmentos de un amor desconocido?. ¿Dónde está el lugar donde sobreviva un fragmento de su mirada?.

El poema *infinivertido* es un poema desertizado, sembrado de ausencias, translúcido en las dunas, trazado entre los sonidos de las oscuras arenas, vertido en la soledad, *infinivertido*, laberíntico en sus

²¹²⁴ La palabra desértica, *expectrovertidamente*, va errando sin fin paradójicamente en la interrupción de la historia, cuando ésta es “convertida por un instante en su propia imposibilidad”, como específica Blanchot: “Palabra única mediante la cual la palabra profética realiza su obra y aclara su esencia [...] se refiere a un tiempo de interrupción, ese otro tiempo que siempre está presente en cualquier tiempo, y en el que los hombres despojados de su poder y separados de lo posible (la viuda y el huérfano) están entre sí en la misma relación desnuda que sostenían en el desierto y que es el desierto mismo, relación desnuda, aunque no inmediata, porque se da siempre mediante una palabra previa”. Blanchot, Maurice, *El Libro que vendrá, op. cit.*, p. 93.

²¹²⁵ “No en virtud de su alejamiento”, dice Lévinas, sino “en razón de su inconmensurabilidad con el presente [...] La diacronía es el rechazo de la conjunción, lo no-totalizable y en este preciso sentido Infinito”. Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, op. cit.*, p. 55.

infinitas *distancias*, extinto en arena, aluvión del adentro, cambio de aliento, transformación del alma. Cero e infinito, transidos antes por los místicos, escribe Miguel de Molinos:

¡Oh qué infinitos espacios hay dentro del alma que ha llegado a esa divina soledad! ¡Oh qué íntimas, qué retiradas, qué secretas, qué anchas y qué inmensas distancias hay dentro de la feliz alma que ha llegado a ser verdaderamente solitaria! Allí trata y se comunica el Señor interiormente con el alma. Allí la llena de sí, porque está vacía; ...la eleva, porque está baja, y la une y la transforma en sí porque está sola.²¹²⁶

Desde el comienzo de su obra poética, Valente proclama el ejercicio místico en la imagen y símbolo del desierto para alcanzar el estado de escritura, que sólo puede surcar el desierto, el cual la protege. Allí inventa por sí sola un camino inencontrable y no destinado. Dibuja mil veces los laberintos invisibles en el terreno baldío:

....

*Lindes quemadas de la luz,
abrasadas arenas.*

....

*Tú dices, vienes,
Estás, no hay nadie aún en la inundada
Extensión de la noche.²¹²⁷*

²¹²⁶ De Molinos, Miguel, *Guía espiritual*, Editora Nacional, Madrid, 1977, p. 225.

²¹²⁷ Valente, José Ángel, "(Figuras)", *Obra poética 2, op. cit.*, p. 233.

En la inexistencia del yo, en su diseminación, se prosigue sin tregua la expansión indefinida del lenguaje. El lenguaje se coloca lo más lejos de sí mismo; fuera de sí desvelando una distancia, *expectrovertidamente*, en términos de Foucault, “una dispersión antes que un retorno de los signos sobre sí mismos”²¹²⁸.

El lenguaje *trastocado* en la pasividad del desierto retiene lo que ya no sabe callar en el *límite* del silencio y lo fragmentario; experiencia de la extrañez de todo lo que sólo puede señalar lo ausente en lo fragmentario, en la dispersión infinita²¹²⁹.

La disposición profunda al desierto implica que sólo se puede existir fuera de toda pertenencia. Esa es la sustancia del poeta, tal como lo repite en todos sus libros Jábés: “Esa no pertenencia es mi sustancia misma”²¹³⁰.

El desierto espiritual, según San Juan de la Cruz, en cuanto pena o dolor, es pedagogía divina: “el desierto [que] hablando espiritualmente es

²¹²⁸ Se trata del lenguaje alejándose de sí mismo. Foucault, Michel, *El pensamiento del afuera*, Pre-textos, Valencia, 1997, p. 13.

²¹²⁹ En la paciencia de la pasividad, el yo mismo sale del yo, no tiene soporte, “no encuentra más a nadie para llevarlo” y el lenguaje se sumerge en la *infiniversion del límite*, dispersión sin tiempo de lo que no se alcanza a decir. Blanchot se interroga sobre esta experiencia de los *límites*, “¿con qué otro lenguaje que el fragmentario, el del estallido, el de la dispersión infinita, puede señalarse el tiempo sin que esta señal lo haga presente, lo proponga a un habla de nominación? Pero asimismo se nos escapa lo fragmentario que no se experimenta. No lo reemplaza el silencio, sino apenas la reticencia de lo que ya no sabe callar, no sabiendo ya hablar”. Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*, op. cit., p. 23.

²¹³⁰ Hay algo más hondo que aparece constantemente en los libros de Jábés, algo que él mismo expresa: “mi repugnancia visceral a todo enraizamiento. Tengo la impresión de no poder existir más que fuera de toda pertenencia. Esa no pertenencia es mi sustancia misma. Tal vez no pueda yo más que expresar esa contradicción dolorosa: aspiro como todos a un lugar, a una morada, y no puedo, al mismo tiempo, aceptar lo que se ofrece. Esa negativa no es, compréndase bien, una actitud deliberada, sino una disposición profunda”. Jábés Edmond, “Israel”, citado en Valente, José Ángel, *Cuaderno de Versiones*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 325

el desarrimo que aquí interiormente trae el alma de toda criatura no parando ni quietándose en *nada*” (N2, 19,4).²¹³¹

Este arrancamiento de sí linda con lo incognoscible, es apartamiento para subir a Dios, a la luz que se abre en la sequedad desértica²¹³² de este mundo.

La huida al desierto que es “la fuga a las soledades” fue en San Juan práctica, programa e ideal: “en tanto bien me hallo sin saber *nada*, y el ejercicio del desierto es admirable”.²¹³³

La imagen del desierto funciona aquí como ejercicio corporal de recogimiento que es un paradigma espiritual que resume las etapas de crecimiento de San Juan de la Cruz:

Llamada de Dios, salida (éxodo) en búsqueda de la libertad, aprendizaje de la soledad como libertad del corazón y la mente, noche y desierto como prueba de resistencia y de fidelidad, como espacio de renovación de la alianza y lugar de purificación del amor para ser al fin también espacio de la soledad, del secreto y de la intimidad de los amantes y escondrijo de la exclusividad, la totalidad y la intimidad del amor místico.²¹³⁴

La espiritualidad del desierto como los símbolos de lo nocturno – “En el mejor y más quieto tiempo de la noche-²¹³⁵, la soledad, la

²¹³¹ Pachó, Eulogio (Dir.), *Diccionario de San Juan de la Cruz*, Monte Carmelo, Burgos, 2000, p. 398.

²¹³² La actitud moral de desapego es el desierto que permite el salto hacia Dios: “Es una actitud que se debe traer interiormente y que Dios premia con su presencia. Presencia que a su vez desertiza el entorno de todo otro interés por realidades menores. A la vez condición y resultado del encuentro y de la unión, eso es el desierto espiritual. La noche, paisaje y territorio desértico por excelencia, tiene esta eficacia en su sequedad y desabrigo para ocasionar la luz de Dios”. *Ibid.*, p. 398.

²¹³³ *Ibid.*, p. 391.

²¹³⁴ *Ibid.*, p. 394.

²¹³⁵ *Ibid.*, p. 395.

sequedad, la desnudez, el vacío y la pobreza, es un emblema místico al que San Juan le da nuevos valores y que son precisamente los *tonos* de lo poético que analizamos en los capítulos anteriores, en relación con la estética Taoísta del *sabi y wabi*, que se centra en la raíz de la soledad, la sequedad, la desnudez, el vacío y la pobreza.

Esta inclinación a la soledad indica asimismo extrañamiento del mundo: “A lo menos lo que de presente el alma podía alcanzar a sentir es un enajenamiento y extrañez, unas veces más que otras, acerca de todas las cosas, con inclinación a soledad y tedio de todas las criaturas del siglo, en respiro suave de amor y vida en el espíritu”.²¹³⁶

El desierto es una posibilidad universal, de todo hombre, de vivir en el anonimato divino, en la intimidad de Dios. Es una gracia desarrollada naturalmente: “el desierto es el espacio del amor puro sin arrimo de interés ni de otras ocupaciones; es el lugar de la contemplación amorosa”²¹³⁷.

La libertad está precedida por el andar largo tiempo ‘por tierra desierta seca y sin camino’, en la extrañeza de todo hasta alcanzar el conocimiento propio y la verdad desnuda; el desierto místico es “un abismo secreto” en el que el alma “echa de ver claro que está puesta alejadísima y remotísima de toda criatura; de suerte que le parece que le colocan en una profundísima y anchísima soledad donde no puede llegar alguna humana criatura, como en un inmenso desierto que por ninguna

²¹³⁶ *Ibíd.*, p. 395.

²¹³⁷ *Ibíd.*, p. 396.

parte tiene fin, tanto más deleitoso, sabroso y amoroso, cuanto más profundo, ancho y solo”.²¹³⁸

La experiencia mística la entendemos así como estado de transparencia y receptibilidad absolutas que niega todo contenido. Acrisola “Simplicidad, unidad simple, apertura máxima del espíritu”²¹³⁹ que se aloja en el *límite* del lenguaje:

[...] forzándolo a decir lo indecible en cuanto tal. Tensión entre el silencio y la palabra que el decir del místico sustancialmente conlleva, porque su lenguaje es señal, ante todo, de lo que se manifiesta sin salir de la no manifestación²¹⁴⁰.

Relación con Dios mediante una palabra repetida y sin embargo distinta de donde extrae la amplitud de su sentido y “surge la verdad del encuentro”²¹⁴¹, síntesis abierta, *expectroversión* de los *límites* del lenguaje, diferencia en la repetición. Silencio de arena, lejanía. A este respecto escribe Jabés:

*Llevo dentro de mí los desiertos, la arena caliente del silencio. El mar en torno, el mar a lo lejos es, en mis hombros, el chal ribeteado de flecos que el temblor de la voz en la plegaria ondula. Reb Sim.*²¹⁴²

²¹³⁸ *Ibid.*, p. 398.

²¹³⁹ Salida de sí, inmersión fluida; éxtasis. Vid. Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, op. cit., p. 98.

²¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 86

²¹⁴¹ Palabra divina que es alimento, espíritu, como dilucida Blanchot, “Relación de posesión y relación libre, palabra que se come, que es un fuego, un martillo, palabra aferradora, saqueadora y generadora, pero a la vez palabra que es espíritu y madurez del espíritu, una palabra que puede oírse o no, que exige la obediencia y la impugnación, la sumisión y el conocimiento, en cuyo ámbito surge la verdad del encuentro”. Blanchot, Maurice, *El Libro que vendrá*, op. cit., p. 95.

²¹⁴² Jabès, Edmond, *El libro de las preguntas*, op. cit., v.1., p. 222.

Entre el silencio y la palabra, el vacío “intersticial”²¹⁴³ plasma el *límite*, el lugar del despertar de la palabra poética: “vacío que es incallable e indecible a la vez”²¹⁴⁴. Negación de todo principio, “antepalabra”, “preaparición”, “pura y absoluta intensidad de la manifestación antes de entrar en el orden de las significaciones”.²¹⁴⁵

Huella del Decir, “punto de máxima tensión”, aún informe, de donde “le viene al significante ‘la sobrecarga de sentido’ y, con él, lo ‘indecible’ a todo dicho”.²¹⁴⁶

Toda esta cadena de citas incide en el concepto de poema *infinivertido* en cuanto la retracción rítmica del lenguaje (anterioridad-interioridad) se forma en lo *interior*, en el “preaparecer” de las “palabras sustanciales”²¹⁴⁷ que regresan incesantemente a los movimientos extremos, *infinivertidos* (salirse y adentrarse), cero e infinito: silencio y palabra, inmovilidad y movimiento, inspiración y expiración.

El poema *infinivertido* queda en suspenso, entre dunas, entra en disolución; su inminencia “apunta infinitamente hacia lo informe”; la plenitud de su forma sólo consiste en “significar lo informe y en desaparecer en ese acto de significación”²¹⁴⁸. El canto *infinivertido* es de

²¹⁴³ Ese vacío intersticial “no puede ser reducido ni a silencio ni a palabra y es reclamado por ambos”. *Ibid.*, p. 86

²¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 86.

²¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 65.

²¹⁴⁶ Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, *op. cit.*, p. 185.

²¹⁴⁷ Insiste el poeta en la palabra interior como experiencia *límite*, palabra que “en lo interior se forma y en lo interior de tal modo se sustancia, es asimismo la palabra-materia del poeta, es decir, del hombre cuya experiencia se produce en el extremo *límite* del lenguaje”. Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, *op. cit.*, p. 68.

²¹⁴⁸ *Infiniversión* de los *límites*, orientación hacia lo informe, “Toda experiencia extrema del lenguaje tiende a la disolución de éste. Como tiende la forma a su disolución en toda experiencia extrema de la forma. *Ibid.*, p. 239.

aniquilación y reintegración total en la transparencia de los límites, incluido el lector que es colapsado, colado y sorbido; *infinivertidos*, bebemos, filtrados, en su arena, escuchamos su luz desértica:

El sol de la tarde en su descenso va deshaciendo las figuras y las borra. Luego, borra sus sombras. Fna-el-fna: primero, la desaparición o la extinción; después, la extinción de la extinción. Con toda la multitud dentro, no visible, quedan sólo la plaza y su vacío.

*...infinitas posibilidades de juego a partir del espacio vacío», dices, cuando ya la voz -a punto de extinguirse- y la plaza y la página en blanco son una sola y misma cosa. Filtrada luz oscura, unificado pájaro del aire, plaza: plaza de los extintos y los muertos,...*²¹⁴⁹

Meditación del vacío, de la ausencia, del cero; unificación de las palabras y los ritmos, movimiento *infinivertido* en que el lenguaje es arrasado o disuelto: “opera la abolición infinita de las formas o su reimmersión en el ciclo infinito de la formación”.²¹⁵⁰

²¹⁴⁹ Valente, José Ángel, “Meditación del vacío en *Xemaá-el-Fna*” en Valente, José Ángel, *Anatomía de la palabra.*, op. cit., p. 85.

²¹⁵⁰ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, op. cit., p. 239.

2. PASIVIDAD Y ANIQUILACIÓN.

Hemos visto que *pasividad*, *pasión*, *pasado* y *paso*, son experiencias en que se conforma el poema *infinivertido*; el paso es borradura, “extenuación del sujeto”. Y esta aniquilación está en la base de la relación entre escritura y pasividad²¹⁵¹. Sin embargo, en el caso de Valente, el concepto de paso equivale o implica la *transición* que se produce, el transcurso de la pasividad como pasión o afecto del ánimo, en sentido aristotélico: los *pazémata*. Por eso habla de disolución (disolverse) pero el poema acontece reteniendo, por otra parte, lo que se disuelve. Es una disolución en recipiente poético. Y lo que recibe conforma. Queremos decir que el yo “disuelto” se resuelve en poema. Lo que el contenido expone –la no existencia- está no obstante aconteciendo, dejando tras de sí ánforas de yoidad:

(...) *caer del aire, disolverse como*
*si nada hubiera existido.*²¹⁵²

El campo semiótico de los poemas manifiesta una plurisotopía en la urdimbre de su cuerpo en el que se cruzan la isotopía de lo genésico (conformada por los semas de la vacuidad, la feminidad, la concavidad, la pasividad, la espera, la materialidad, la memoria, la *nada*, el cero) y la

²¹⁵¹ La escisión del yo se manifiesta en la fragmentación del texto. Blanchot amplía la interpretación de este fenómeno de los *límites* como sigue: “Hay relación entre escritura y pasividad porque la una y la otra suponen la borradura, la extenuación del sujeto: suponen un cambio de tiempo: suponen que entre ser y no ser algo que no se cumple sin embargo sucede como si hubiese ocurrido desde siempre [...] la ruptura silenciosa de lo fragmentario”. Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*, op. cit., p. 20.

²¹⁵² Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 225.

isotopía de la aniquilación (conformada por los semas de la sustitución, la disolución, la transparencia).

La Pasividad como condición de creación –que ante todo es creación de la *nada*- representa vulnerabilidad o infinita espera desde el vacío. La pasividad pertenece a la *Primeridad*; es sensibilidad, creación de un espacio vacío que permite la sustitución y, con ella, la significación desplegada por el movimiento de retracción que envuelve la vulnerabilidad, lo cual es de la mayor importancia, como indica Lévinas:

La subjetividad es vulnerabilidad, la subjetividad es sensibilidad. La sensibilidad, toda entera pasividad del Decir, es irreductible a una experiencia que de ella pudiese hacer el sujeto, incluso si es ella quien hace posible tal experiencia. En tanto que exposición al otro, es significación, es la significación misma, el uno-para-el-otro hasta la sustitución; pero sustitución dentro de la separación, es decir, responsabilidad.²¹⁵³

Lévinas nos abre el camino hacia el aspecto más importante en el modo o el tono del movimiento subjetivo de fisión de la identidad en el que hace volar todas las consecuencias de la noción de pasividad al convocar integra la subjetividad en la impersonalidad que supone ausencia de dueño, retiro de *nadie*, retracción en dirección de una transformación ética²¹⁵⁴.

²¹⁵³ Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser*, op. cit., p. 109.

²¹⁵⁴ Rovatti, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1990, p. 131.

La Pasividad entendida de esta forma, es decir, como vacuidad o anonimato, corresponde al modo del movimiento subjetivo de erosión de la identidad.

La peculiaridad de tal “movimiento” conjuga la “velocidad” propia de la quietud y descoloca la acepción limitativa de la receptividad como contraria a toda acción, porque como podemos deducir de lo que hemos tratado en capítulos anteriores, en el poema que hemos llamado *infinivertido*, la pasividad emplaza a la actitud subjetiva entera y su elemento propiamente pasivo sólo es el proceso de retro-descendencia (se retrae, desciende, se filtra); leamos:

*Conviene retirarse tenuemente
del espectáculo al que nunca se ha accedido,
filtrar debajo de las puertas
la forma leve de tu sombra*²¹⁵⁵

Este retirarse - en donde el escritor deja libre a la palabra- comprendería la espera, la “escucha”, la “disponibilidad” – como la llama Valente-, la vulnerabilidad, la exposición; todo ello es la sensibilidad, lógicamente la *Primeridad* que convoca la plena subjetividad. Y tales conceptos son figuras suyas.

Lo original de la *Primeridad*, su previsión vital, sensibilidad y pasividad que contempla daría cuenta, a su vez, de la isotopía de lo

²¹⁵⁵ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 225.

“genésico” con sus latencias. La generación de la propia escritura sigue el círculo de dicha isotopía:

*Tocaste las aguas, la quietud de las aguas, y engendraste la vibración: creciste en círculos: descendiste a los limos: penetraste en la noche y en la viscosidad: creció lo múltiple: raíz de engendramiento: tú eres y no eres inmortal.*²¹⁵⁶

Los semas la acuidad, viscosidad, oscuridad, feminidad, quietud, materialidad, lo vibrátil, lo radical, el engendrar, conforman el campo de la isotopía de lo *genésico*.

El carácter milenario de la Letra está vinculado con la Creación; la pasividad de la Letra, su vacío fecundante, está ligado con la feminidad. En este sentido, también, lo está la oscuridad, en palabras de E. Madirolas: “Es la oscuridad lo que es creado. Esta oscuridad representa la fase de recibir, la vasija, y es lo que da forma a la luz infinita preexistente.”²¹⁵⁷

La virtud de la *feminidad* alumbró la pasividad del Decir y es equivalente al espacio vacío del lugar de la creación. Su pasividad es creadora y obra desde la retracción:

*Venías del subsuelo.
No había imágenes de ti y nada
podía ser representado.*

²¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 69.

²¹⁵⁷ Madirolas I. Eduardo, “Las letras de la creación. Una contribución a la lectura del Séfer Yetsirá”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, N° 36, Barcelona, 1999, p. 66.

Estabas

en el calor o la humedad

que sumergidos guarda en sí la tierra.

Antelatido cóncavo

de lo que puede ser raíz o vuelo²¹⁵⁸

El campo semiótico de lo genésico configura un conjunto conexo entre lo visible y lo invisible que Valente condensa en el signo de la Mandorla que funciona como índice de lo cóncavo, lo hueco, lo vacío, lo abisal, lo desierto, que son a su vez índices de la pasividad, la espera, la fecundidad, la feminidad y/o la creación.

El estado de creación pertenece a la *Primeridad*. Se trata de la experiencia *límite* de la creación que significa generar un estado de disponibilidad, don extremo cuyo reconocimiento describe Valente con los siguientes términos:

... Crear lleva el signo de la feminidad [...] lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay *nada* (para que algo pueda ser en él creado). La creación de la *nada* es el principio absoluto de toda creación.²¹⁵⁹

En este saber sobre la *nada* la experiencia del poeta confluye con la experiencia del místico ya sea de Oriente o de Occidente.

²¹⁵⁸ Valente, José Ángel, *Anatomía de la palabra*, op. cit., p. 58.

²¹⁵⁹ Valente, José Ángel y Tàpies, Antoni, *Comunicación sobre el muro*, op. cit., p. 33.

En la tradición Oriental, como ya hemos visto antes, predomina el principio taoísta de la Gran *Nada* Primordial y la noción budista de *sûnyâta*, vacuidad o vacío o *nada* absoluta.

La lógica del *sûnyâta* alude al vacío como presencia pura. Es meditación sin objeto, el vacío total como última realidad. La realidad es vacuidad y su carencia de forma origina la manifestación, como lo precisa K. Nishitani: “La vacuidad es la forma real de la realidad. La forma real como tal es sin forma. Sólo en esta no-forma un hecho llega a manifestarse como tal”²¹⁶⁰, es lo que nos dicen los poemas de Valente:

*(...) con las manos y en su concavidad
se forman corporales las palabras
que no podíamos decir.*²¹⁶¹

El vacío es la forma y la forma es el vacío, tanto en el budismo como en las matemáticas modernas y como en nuestro modelo de poema *infinivertido*, en el que los signos son pulverizados, la realidad se disuelve y entramos en la levedad²¹⁶² y lo amorfo, dos invariables de la poética de Valente, leamos:

...

*Se desmorona el aire desde el aire
que disuelve la piedra en polvo al fin.*

²¹⁶⁰ Nishitani, Keiji, *La Religión y la nada*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999, p. 127.

²¹⁶¹ Valente, José Ángel, “XXVI”, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 279.

²¹⁶² La disolución de las formas aparece conexa con la idea de levedad; construída igualmente desde la lógica matemática en lo referente a la discretización de una estructura por ejemplo.

...²¹⁶³

La creación atiende pasivamente los latidos del universo, actúa en el no-hacer denominado en el Taoísmo como *wu-wei*.

La condición del vacío o de la creación se genera con la propia aniquilación, con la pérdida de cualquier soberanía, con la pérdida de la permanencia, destrucciones todas que se originan en la pasividad que se reconoce en la *nada*.

En la mística de Occidente esta *nada* corresponde al “fondo sin fondo”, fundamento último del alma que es el vaciamiento místico de sí, desasimiento del ser o “consumación última” en la Divinidad²¹⁶⁴; tal ha sido la experiencia extrema vivida por místicos como Eckhart, San Juan de la Cruz o Miguel de Molinos, quien escribe varios textos muy valiosos sobre la conveniencia de la *nada*:

Por el camino de la *nada* has de llegarte a perder en Dios, que es el último grado de la perfección; y así te saber perder, serás dichosa, te ganarás y te acertarás a hallar. En esta oficina de la *nada* se fabrica la sencillez, se halla el infuso recogimiento; se alcanza la quietud y se limpia el corazón de todo género de imperfección²¹⁶⁵.

²¹⁶³ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 301.

²¹⁶⁴ Eckhart lo concibe como “el ‘atravesar del alma en Dios con su consumación última en el llegar a la esencia de Dios, la *nada* absoluta, un lugar en el que ni una sola cosa permanece. Llama a ese lugar el “desierto” de la deidad. El alma ahí está completamente privada de la egoidad. Es el fundamento último del alma, su ‘fondo sin fondo’. A pesar de que esto indica el lugar en el cual el alma puede volver a ser sí misma por primera vez, al mismo tiempo, es el lugar en el que Dios es en sí mismo. Es el fundamento de Dios. “Así como Dios me atraviesa, a la vez, yo le atravieso. Dios conduce a este espíritu a un desierto y a la unidad de sí mismo, allí donde es un puro Uno que brota de sí mismo” Nishitani, Keiji, *La Religión y la nada*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999, p. 113

²¹⁶⁵ De Molinos, Miguel, *Guía espiritual, op. cit.*, p. 248.

Supone un vaciamiento hasta alcanzar un estado puro de recepción, estado que es disposición: “No conviene querer entender ni conocer *nada*, y así se reciben las divinas iluminaciones”²¹⁶⁶. Disuelve, por tanto, el estado de conocimiento, o se da detrás de él, como amaneciendo en cuanto se diluye de este modo: “No conviene que los que desean llegar al estado de la incomprensibilidad quieran conocer *nada*”²¹⁶⁷. Y así podemos encadenar otras citas que insisten en este estado y sus consecuencias: “Conviene vivir abstraído”²¹⁶⁸, “Cuanto más se camina por esta vía, tanto menos se conoce”²¹⁶⁹. “En la *nada* a la que el alma debe encaminarse, *nada* se conoce, ni luz, ni oración, ni resignación, ni Dios, y así va muy bien”²¹⁷⁰. “En el estado de la incomprensibilidad se conoce y no se conoce, se cree y no se cree, se cree todo y no se cree *nada*”²¹⁷¹. “El alma, en el estado de la *nada*, o de la incomprensibilidad y muerte mística, ama a Dios y no ama, goza y no goza”²¹⁷². “Quien ha entregado a Dios el libre albedrío, no debe preocuparse más de cosa alguna”²¹⁷³.

De modo análogo al de la estética Zen con los estados de *Sabi* y *Wabi*, la experiencia de la *nada* en Miguel de Molinos está relacionada con la pobreza y la soledad. Es actitud presente asimismo en la *Guía Espiritual*:

²¹⁶⁶ De Molinos Miguel, *Defensa de la contemplación*, Editora Nacional, Madrid, 1983, p. 302.

²¹⁶⁷ *Ibíd.*

²¹⁶⁸ *Ibíd.*

²¹⁶⁹ *Ibíd.*

²¹⁷⁰ *Ibíd.*

²¹⁷¹ *Ibíd.*

²¹⁷² *Ibíd.*

²¹⁷³ *Ibíd.*

La *nada* es el atajo para alcanzar la pureza del alma...Procura estar siempre sepultada en esa miseria. Esa *nada* y esa conocida miseria es el medio para que el Señor obre en tu alma maravillas.²¹⁷⁴

E insiste en el estado de aniquilación: "Camina por esta segura senda, y procura en esa *nada* sumergirte, perderte, abismarte, si quieres aniquilarte, unirte y transformarte"²¹⁷⁵. "Conociendo que eres *nada*, que puedes *nada* y que vales *nada*, abrazarás con quietud las pasivas sequedades, tolerarás las horribles desolaciones, sufrirás los espirituales martirios e interiores tormentos. Por medio de esa *nada* has de morir en ti misma de muchas maneras, en todos tiempos y a todas horas..."²¹⁷⁶. Se trata del mismo desierto al que lleva la aniquilación sufí del sujeto o *fanâ*²¹⁷⁷ en Dios.

Este disolverse en lo más hondo del propio interior, en el caso del artista, lo conduciría al reconocimiento de la *nada* como principio absoluto de toda creación: Y así lo leemos en Valente:

Dijo Dios: - Brote la Nada.

Y alzó la mano derecha

hasta ocultar la mirada.

*Y quedó la Nada hecha.*²¹⁷⁸

²¹⁷⁴ De Molinos, Miguel, *Guía Espiritual*, op. cit., p. 247.

²¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 249.

²¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 248.

²¹⁷⁷ Al-wilâya Es la consecución de la "intimidad" (uns) tras el esfuerzo del camino. El resultado de la Wilâya es la realización del Fanâ (extinción de uno mismo) en la Esencia (Dzât) tras la extinción del mundo sensorial, desapareciendo lo que *nada* ha llegado a ser y permaneciendo lo que *nada* dejó de ser. Su comienzo es el afianzamiento en el Fanâ, y su final es la realización del Baqâ. El ascenso en grado y la perfección de la Wilâya se realiza eternamente sin final.

<http://www.musulmanesandaluces.org/publicaciones/voc.%20sufi/Voc.%20Sufi-3.htm>

²¹⁷⁸ Valente, José Ángel y Tàpies, Antoni, *Comunicación sobre el muro*, op. cit., p. 33.

La *nada* nos hace mudos del habla que le debemos. El lugar de la voz es ella, voz muda, grávida.

La *nada* en los poetas y místicos acontece en la pasividad. En San Juan de la Cruz es la “Noticia sobrenatural amorosa” que se da en la contemplación²¹⁷⁹, donde lo pasivo indica iniciativa e intervención divina que se adelanta a la búsqueda e iniciativa humana. San Juan llama *pasivo* al acto de pura intelección, manifestado en la contemplación. Lo activo es obra de las potencias sensitivas interiores (fantasía, imaginación) y espirituales (entendimiento, memoria y voluntad) y lo pasivo resulta de las potencias espirituales despojadas en su operación de todo lo sensible. Es fruto de la inteligencia en cuanto tal²¹⁸⁰. La concepción de la pasividad la fundamenta en el llamado *entendimiento pasivo o posible*: “El entender, la penetración de la verdad, el acto de pura inteligencia, es algo pasivo, pero no infuso....no obrar, haberse pasivamente....Pasivo es el actuarse del puro entendimiento”²¹⁸¹.

La pasividad es independiente de la voluntad y de las circunstancias, es imprevista y, en un sentido especial adopta dos acepciones principales: “a) gracias y situaciones especiales comunicadas sobrenaturalmente al hombre, pero ante las cuales éste actúa positivamente, como en la llamada purificación del entendimiento, voluntad y memoria; b) comunicaciones y estados íntimos producidos

²¹⁷⁹ Una influencia de Dios en el alma es una contemplación infusa: “Contemplación no es otra cosa que infusión secreta, pacífica y amorosa de Dios....Sabiduría de Dios secreta y escondida....Noticia sobrenatural amorosa”. Pacho, Eulogio (dir.), *Diccionario de San Juan de la Cruz, op. cit.*, p. 1147.

²¹⁸⁰ *Ibíd.*, p. 1146

²¹⁸¹ *Ibíd.*, p. 1147

sobrenaturalmente sin una correspondiente intervención activa del hombre, aunque sí de su respuesta y acogida positiva”²¹⁸². San Juan entrevé, con todo, la parte de criatura autónoma que el sujeto concebido deja actuante, pues el estado de nada es más desalajo, des-paciamiento y des-tiempo, que aniquilación, pues el alma vive la “maravilla” del encuentro tras “su respuesta y acogida positiva”. San Juan percibe claramente el acto de posición hasta en el estado de puro receptáculo. Por eso la crítica ha distinguido siempre la nada del místico carmelita de la pasividad pura que sólo se queda en nada. Hay coincidencia, pues, en etapas del proceso molinista y zenista, pero las vías de San Juan presuponen otra actividad espiritual de fondo al preservar de la aniquilación la respuesta o reacción – también semiótica – que la “maravilla” – el fenómeno iluminativo- procura en el sujeto receptivo.

La actuación o intervención divina dentro del orden de la gracia supera en sí la capacidad e iniciativa del hombre y éste simplemente la acoge. Aún hay un gesto²¹⁸³.

Dios suspende en el alma las potencias para que pueda gozar en calma²¹⁸⁴, sin entender, la unión con el solo espíritu, la pureza superior a todo sentido y entendimiento humano:

²¹⁸² *Ibid.*, p. 1038.

²¹⁸³ Al impulso interior que “hace de resorte, con la inflamación en la fe y el amor”, corresponde, según San Juan de la Cruz, “el alma con un gesto de acogida y de disponibilidad”. *Ibid.*, p. 1039.

²¹⁸⁴ En este estado el alma, “dormida y quieta recibe y goza, sin entender lo que goza, con suavísima y dulcísima calma”, escribe Miguel de Molinos, “Allí el alma elevada y sublimada en este pasivo estado se halla unida al sumo bien, sin que le cueste fatiga esta unión. Allí, en aquella suprema región y sagrado templo del alma, se agrada el sumo bien, se manifiesta y deja gustar de la criatura, con un modo superior a los sentidos y a todo humano entender. Allí el solo espíritu, que es Dios, no siendo la pureza del alma capaz de las cosas sensibles, la domina y se hace dueño,

Es, pues, la sencilla, pura e infusa y pasiva contemplación una experimental e íntima manifestación que da Dios de sí mismo, de su bondad, de su paz y de su dulzura, cuyo objeto es Dios puro, inefable, abstraído de todos los particulares pensamientos dentro del silencio interno. Pero es Dios gustoso, Dios que nos atrae, Dios que dulcemente nos levanta con un modo espiritual y purísimo.²¹⁸⁵

Las aprehensiones sobrenaturales de la memoria se han de procurar pasivamente en el haber del alma, porque pasivamente obran en ella en el mismo instante en que se representan al sentido, “sin que las potencias de suyo hagan alguna operación”²¹⁸⁶ y, de este modo dejan guardar los sentimientos de Dios.

Síntomas extraños preludian la aparición de la noche purificativa: “Ante todo, una impresión de *novedad* en la vida que parece romper moldes antiguos en el modo habitual de proceder”²¹⁸⁷.

Esta novedad es emoción²¹⁸⁸ que columpia la subjetividad del sujeto, la cual se abisma en ningún lugar, se es *nadie*, pura pasividad:

*CUANDO te veo así, mi cuerpo, tan caído
por todos los rincones más oscuros
del alma, en ti me miro,*

comunicándole sus ilustraciones y sentimientos necesarios para la más pura y perfecta unión”. De Molinos, Miguel, *Guía Espiritual*, op. cit., p. 228.

²¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 229.

²¹⁸⁶ La obra de Dios es pasiva y sobrenatural para San Juan de la Cruz. Vid. Pacho, Eulogio (dir.), *Diccionario de San Juan de la Cruz*, op. cit. p. 1149.

²¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 1039.

²¹⁸⁸ Para Lévinas, la emoción, supone poner en cuestión, “no la existencia, pero sí la subjetividad del sujeto; aquélla le impide a éste recogerse, reaccionar, ser alguien. Lo que hay de positivo en el sujeto se abisma en el “en ninguna parte”. La emoción es una manera de mantenerse perdiendo la base. Es, en el fondo, el vértigo mismo que se insinúa en ella, el hecho de encontrarse encima de un vacío. El mundo de las formas se abre como un abismo sin fondo. El cosmos estalla para dejar que el caos esté abierto, es decir, el abismo, la ausencia de lugar, el hay”. Lévinas, Emmanuel, *De la Existencia al Existente*, op. cit., p. 98.

*igual que en un espejo de infinitas imágenes,
sin acertar cuál de entre ellas
somos más tú y yo que las restantes.
Morir.
Tal vez morir no sea más que esto,
volver suavemente, cuerpo,
el perfil de tu rostro en los espejos
hacia el lado más puro de la sombra.²¹⁸⁹*

En los sintagmas *en ti me miro; en un espejo de infinitas imágenes; volver suavemente; el lado más puro de la sombra*, reconocemos un campo semántico ordenado por la isotopía de la pasividad.

Y en los lexemas *así, cuerpo, caído, rincones, oscuros, alma, en ti, imágenes, morir, volver, suavemente, rostro, puro, sombra*, entrevemos la conformación del clasema de lo pasivo.

Finalmente, en la isotopía de la pasividad descubrimos una circularidad que se hace *infinivertidamente*, y que podemos enunciar, siguiendo a Kafka, así: “Escribir para poder morir. Morir para poder escribir”²¹⁹⁰. La continuidad de la pasividad pasa del espíritu (*nada*) a la forma, pasividad de la imagen (sombra).

²¹⁸⁹ Valente, José Ángel, “(Espejo)”, Fragmentos de un libro futuro, op. cit., p. 97.

²¹⁹⁰ Kafka citado en Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, op. cit., p. 85.

3. PASIVIDAD E IMAGEN. LA IMAGEN

UNA FUNCIÓN DE RITMO.

Hemos visto que en la dinámica de la pasividad se da la transparencia (continuidad) de *nadie* en *nada*, en sombra o imagen. Lo sensible de la pasividad nos arrastra a un fuera-dentro que es el exotismo de la sensación, una musicalidad informe e impersonal.

En la pura pasividad las formas se abren vertiginosamente; el sensible atraviesa *infinivertidamente* las capas formales hasta escuchar en la materia un rumor anónimo, persistente y espeso:

....

*Te hiciste sierpe, noche,
viscosidad, residuo
de cuanto el otro
de sí no habría
podido nada morir bastante.*²¹⁹¹

Residuo del comprender en el trato con lo oscuro, el poema es el acontecer de la invasión de la sombra, del oscurecimiento de la realidad en que las imágenes señalan “un ascendente sobre nosotros: una

²¹⁹¹ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 203.

profunda pasividad. Poseído, inspirado, el artista, se dice, escucha una musa. La imagen es musical”²¹⁹².

En el poema la iteración de la preposición *de* funciona como indicativo de la isotopía de sujeción o pasividad, así como semánticamente todo el fragmento *de cuanto el otro / de sí no habría / podido nada morir bastante* es isotópico de lo sustitutivo y de la posibilidad del morir como inversión radical.

En cuanto a las imágenes con que inicia este otro fragmento: *Te hiciste sierpe, noche, /viscosidad, residuo*, manifiestan la pasividad que les es propia por ser tales, puesto que su fulgor formal está ligado con el fondo, con la materialidad elemental, la ausencia de forma aún no determinada que en el mundo del poema *infinivertido* oscila entre el adjetivo y el sustantivo (limo, pululantes, arcillas, volcados) para hundirse en el exceso informe de la indeterminación (*Primeridad*). De donde proviene la pasividad que le pertenece a la imagen por cuanto su fugaz transparencia depende de “la oscuridad del destino llevada a su esencia, que es la de ser una sombra”.²¹⁹³

Las sílabas y fonemas del poema se reclaman mutuamente: *hiciste* *sierpe, viscosidad, residuo, sí; cuanto, otro; somos asidos por su ritmo,*

²¹⁹² Lévinas, Emmanuel, *La realidad y su sombra*, op. cit., p. 47.

²¹⁹³ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, op. cit., p. 244.

participamos en él, se nos impone “sin que lo asumamos”²¹⁹⁴. La *sierpe* hace sonar la sombra y es el mismo rumor de la *viscosidad* o el *residuo*, el tintineo del *morir*, pero no hay *sierpe*. La *sierpe* nombrada, por el simple hecho de hacerse imagen, se convierte en no-objeto; la imagen, como tal, entra en unas categorías originales en que la realidad es desencarnada y la relación con ella un ritmo²¹⁹⁵.

Escuchando la musicalidad de la imagen de la *sierpe*, su rastro se hace puramente hipotético, nos quedamos sin conceptos, no aprehendemos un «algo»; su musicalidad está separada del objeto, es pura sensación que se realiza a través de la imaginación. Anota Lévinas:

Todo sucede como si la sensación, pura de toda concepción, la famosa sensación inaprehensible a la introspección, apareciese con la imagen. La sensación no es un residuo de la percepción, sino una función propia: el ascendente que ejerce sobre nosotros la imagen - una función de ritmo.²¹⁹⁶

La imagen es el ritmo, el ser “entre las cosas” del mundo imaginario del sueño, la exterioridad en la intimidad de las cosas; el sujeto está entre éstas “no solamente por su espesor de ser, exigiendo un «aquí», un

²¹⁹⁴ De acuerdo con Lévinas, el ritmo representa la situación única en la que “no se pueda hablar de consentimiento, de asunción, de iniciativa, de libertad -porque el sujeto es asido y llevado por el ritmo. Forma parte de su propia representación. Ni siquiera a pesar de él, pues en el ritmo ya no hay sí-mismo, sino como una transición de sí al anonimato. Es eso el sortilegio y el encanto de la poesía y de la música. Un modo de ser al que no se aplican ni la forma de la conciencia, ya que el yo se despoja de su prerrogativa de asunción, de su poder; ni la forma del inconsciente, ya que toda la situación y todas sus articulaciones están presentes, en una oscura claridad. Sueño diurno”. Lévinas, Emmanuel, *La realidad y su sombra*, *op. cit.*, p. 48.

²¹⁹⁵ La desencarnación de la realidad a través de la imagen “no equivale a una simple disminución de grado”, explica Lévinas, “Resulta de una dimensión ontológica que no se extiende entre nosotros y una realidad que captar, sino allí donde el comercio con la realidad es un ritmo”. *Ibid.*, p. 51.

²¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 50.

«algún sitio» y conservando su libertad; está entre las cosas, como cosa, como formando parte del espectáculo, exterior a él-mismo”.²¹⁹⁷

En el poema *infinivertido* encontramos un habla doble, paradójica, en la que se vive y se muere, pasividad en la que se escribe sobre sombra, sobre cuerpo que acoge la no pertenencia; en que la pasividad es sin presente²¹⁹⁸, sólo dura perdida en el olvido, en el *límite* de la *nunca* memoria, en la muerte suya de *nadie*, explica Blanchot:

“Pasivo....lo que no me recordaría el recuerdo – el olvido como pensamiento, esto es, lo que no puede olvidarse porque está siempre ya caído fuera de memoria”²¹⁹⁹.

El olvido como caída de los seres grávidos en su morir:

....

Descender;
fundir y confundirse
con la caída,
el olvido
que es la caída de las cosas
y de los seres;
con el peso
que ha recuperado su peso

²¹⁹⁷ Lévinas, aclara este tipo de exterioridad que “no es la del cuerpo, pues quien siente el dolor de este yo-actor es yo-espectador, sin que ello sea por compasión. Exterioridad de lo íntimo, en verdad. Resulta sorprendente que el análisis fenomenológico nunca haya tratado de sacar partido a esta paradoja fundamental del ritmo y del sueño que describe una esfera situada fuera del consciente y del inconsciente”. *Ibid.*, p. 49.

²¹⁹⁸ La pasividad es una labor, subraya Blanchot, “la necesidad de vivir y de morir con esa habla doble y con la ambigüedad de un tiempo sin presente y de una historia capaz de agotar todas las posibilidades del tiempo”. Blanchot, Maurice, *La escritura del desastre*, op. cit., p. 30.

²¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 31.

para morir"²²⁰⁰

La isotopía del olvido, constituida por los semas de la caída, la fundición y la gravedad, se superpone con la isotopía del descenso y de la pasividad.

La imagen *el olvido/que es la caída de las cosas* se autorrefiere a su propia condición en la cual las cosas convertidas en imágenes se transforman en lo inasible, inactual, impasible, el alejamiento presente en la ausencia, "el retorno de lo que no regresa"²²⁰¹. La imagen suspende el valor y la significación del objeto, aparta el mundo; abandona la cosa a la inacción para que el espectro de la *Primeridad* de lo elemental la reivindique, por lo cual, la realidad, como explicita Lévinas: "no sería sólo lo que es, lo que se desvela en la verdad, sino también su doble, su sombra, su imagen".²²⁰²

La imagen, como el cero, suspende el devenir de la identidad, es opaca. La opacidad de la imagen implica su autonomía con respecto a los otros signos. Su propia extrañeza la hace resistente al dominio del fenómeno. Lévinas distingue la imagen de otros tipos de signos, precisamente porque "la imagen vale por sí misma, es opaca, se resiste al concepto, al objeto, es independiente de la realidad como es independiente de la verdad".²²⁰³

²²⁰⁰ Jabès, Edmond, *El libro de las preguntas*, op. cit., v. 1, p. 49.

²²⁰¹ Blanchot, Maurice, *El espacio literario*, op. cit., p. 245.

²²⁰² Lévinas, Emmanuel, *La realidad y su sombra*, op. cit., p. 54

²²⁰³ Lévinas citado en Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana*, op. cit., p. 235.

La imagen es alteridad, sombra, el doble de lo que es extraño con respecto a sí mismo. De tal modo en un poema *infinivertido* la imagen resulta la imagen de la imagen, la sombra de la sombra. La imagen genera la imagen en la recursividad de sombras y ecos; opacidad que neutraliza la relación con lo real:

*IMÁGENES de imágenes de imágenes. Textos borrados,
reescritos, rotos. Signos, figuras, cuerpos, recintos arrasados
por las aguas. Piedras desmoronadas sobre piedras.
Lugar que ahora sobrevuela el polvo. Morada sin memoria,
¿quién te tuvo? Tiempo hambriento de ser empozado en la
noche. Siembras palabras y responden ecos, ecos de ecos
en la bóveda incierta de la desolación. . . .²²⁰⁴*

La imagen genera la imagen en un continuo que hace que casi todos sus signos funcionen simultáneamente como sustantivos y adjetivos, así “*borrados*”, adjetivo de *Textos*, genera la imagen de *reescritos*, siendo a su vez, *borrados*; el sustantivo que vuelve a su propia generación como imagen e incluso en un tercer nivel semiótico, gira sobre su función sobreimpresiva de disolución.

La isotopía del ensombrecimiento u opacidad está modulada por la iteración de los lexemas *Imágenes de imágenes de imágenes; ecos, ecos*

²²⁰⁴ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 259.

de ecos; o por su sobreimpresión Textos borrados,/reescritos, rotos. Signos, figuras, cuerpos, recintos arrasados /por las aguas. Piedras desmoronadas sobre piedras.

El poema desciende al interior de la materia, *infinivertidamente* se hace imagen, pulverizándolo todo, como se deduce de su campo semántico: *borrados, rotos, arrasados, desmoronadas, polvo, noche, ecos, desolación*. Transformando la realidad en sombra, en doble, en la isotopía de lo incierto a la que corresponden los sintagmas: *recintos arrasados por las aguas; Lugar que ahora sobrevuela el polvo; Morada sin memoria; ¿quién te tuvo?; Tiempo hambriento de ser empozado en la noche; Siembras palabras y responden ecos; ecos en la bóveda incierta de la desolación.*

El poema *infinivertido* es un continuo en el que la dinámica semiótica de la imagen consiste en un *bucle*²²⁰⁵ en el que pasamos *infinivertidamente* del torbellino, de lo indeterminado, de lo informe o la sombra a la espiral formal que relaciona recursivamente los ecos y la desolación con su propio proceso de generación de imagen, como anota Domínguez Rey: “las imágenes repiten el proceso que ya implican: ser imagen de. La imagen genera imagen”. Una generación que afecta en su proceso a los bordes, intersticios y al entretiem po de cada una de ellas:

²²⁰⁵ Concepto lógico sobre el que profundizaremos más adelante.

Yo no puedo conocer una si no media la que de ésta me formo. No sólo es *imagen* de toda imagen, sino que engendra, desde sí, otra diferente. Asistimos, pues, a una sucesión encadenada cuyos bordes quedan inexplicados en las radiaciones del vacío, como los elementos del materialismo presocrático.²²⁰⁶

La imagen como sombra, neutralización, pasividad (por la que adviene “el otro que nos interpreta”²²⁰⁷), sujeción a lo otro, extraña a la realidad, es des-interés, “alteridad de lo que es”: “implica un dominio sobre el sujeto que asume el sentido de ‘estar sujeto a algo’, estar sujeto a una alteridad, que forma parte ineliminable de su misma realidad, que se convierte en su doble, su sombra”.²²⁰⁸ De este modo comprendemos la imagen de *nadie* que en los poemas está absorbida en la materia luminosa previamente sujeta a la sombra:

....

Entrar ahora en el poniente

ser absorbido en luz

con vocación de sombra

....²²⁰⁹

²²⁰⁶ Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, op. cit., p. 93.

²²⁰⁷ *Ibid.*

²²⁰⁸ La problemática de la alteridad de la imagen es profundizada por A. Ponzio, “la imagen es la alteridad de lo que es, la extrañeza de la realidad con respecto a sí misma, su doble también en un sentido que implica la parodia, la caricatura. La ‘imagen’ es la realidad que no se reduce al ser, a la identidad, a la totalidad, a la ontología, es la alteridad, que encuentra en los signos del arte la posibilidad de manifestarse”. Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana*, op. cit., p. 218.

²²⁰⁹ Valente, José Ángel, “(Luces hacia el poniente)”, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 27.

La extrañeza del signo en sí mismo genera su doble, su imagen. Lo real implica el ser idéntico y el ser extraño, la alteridad del cero, de *nadie, expectroversión*:

La imagen es la alteridad de lo que es extraño con respecto a sí misma, es su doble. La cosa es ella misma y su imagen, y por eso la imagen, el doble, es tan real tanto como el hecho de que algo es lo que es. Ser idéntico y ser extraño, alteridad: éstas son las dos caras de lo real que el realismo no logra captar²²¹⁰.

Esto es lo que sucede con la variable textual del “espejo” que en distintos poemas desdobra de sí la realidad, la cual engendra su otro aparecer:

*LA IMAGEN se desdobla en el espejo como si engendrarse
de sí el espacio de otro aparecer. Qué nombre darle al
que aquí acude, al que es igual y no es igual a quién.
Margen, lugar incierto de este pacto...²²¹¹*

Desdoblamiento de los espectros. Los giros de los reflejos de la imagen, la exterioridad, el otro, entrañan la conjunción de lo denso, el verse. La imagen neutraliza la relación con lo real, se basa en el “parecido”, en el “movimiento mismo que da lugar a la imagen”: “Parecido” que no hay que entender, según Lévinas, “como resultado de una comparación entre la imagen y su original, sino como el movimiento

²²¹⁰ Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana*, op. cit., p. 235.

²²¹¹ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 108.

mismo que da lugar a la imagen²²¹², lo cual nos lleva al proceso imaginante.

El espacio de un poema *infinivertido* está en la inversión de la mirada y en el dobléz de la llamada “realidad”, en su suspensión, en su incompletitud, en la alteridad de la imagen, en la *expectroversión* de los *límites*:

En el fenómeno estético se da el aspecto exterior que no puede captarse desde el punto de vista del “yo”, sino del “otro”, se da la posibilidad de detener el devenir, el tiempo en que las personas y las cosas realizan su identidad y verlas desde fuera de ese proceso, desde fuera del propio tiempo, como suspendidas, ‘incompletables’.²²¹³

La incompletitud de lo real que expresan las imágenes de los poemas está relacionada con la dialogización interna de la palabra.

4. DIALOGIZACIÓN INTERNA.

En *Notas de un simulador*, Valente reflexiona sobre la *liquidez* del yo:

CUANDO, ESCRIBO la palabra *yo* en un texto poético o éste 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*.

²²¹² Lévinas citado en Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana*, op. cit., p. 235.

²²¹³ *Ibid.*, p. 237.

Ese yo -que es tú porque también me habla- no existe antes de iniciarse el acto de escritura. Es estrictamente contemporáneo de éste.²²¹⁴

En otras palabras, el yo no es su propio origen y en su ser se siente diferir de sí mismo, es decir, se reconoce dado a sí mismo como un tú que le altera y cuya apelación le precede; este don marca la pasividad del sujeto que, interpelado, soporta la apelación como un hecho que le antecede:

La palabra primera fue siempre una palabra oída y siempre incomprendible, que lo primero que dice no es ningún sentido ni saber ninguno, sino la alteridad de la iniciativa que abre al hecho de que un don *me* adviene, y que de él procedo. Por ello, nunca coinciden apelante y apelado: este nunca puede oír perfectamente la apelación, a la que, además, llega siempre con retraso, y, en cuanto apelado, siempre le resulta el apelante exterior y anterior²²¹⁵.

Antes de oír algo, ya comparecemos *revertidos*; en nuestros residuos somos interpelados para dar testimonio en un desfase. Debido a esta deslizante dinámica, en el poema *infinivertido* la interpelación está limitada por lo tardío y lo temprano que son variables textuales en la poética de Valente cuya génesis podemos seguir desde sus primeros poemas, que en *Mandorla* nos habla de una llamada en un líquido amanecer y en los últimos poemas de una *expectroversión* de ecos, lugares y seres:

...

-¿Dónde estás tú?, pregunto, y sólo

²²¹⁴ Valente, José Ángel, *Anatomía de la palabra*, op. cit., p. 117.

²²¹⁵ Levinas, E. *Totalidad e Infinito*, op. cit., p. 218.

ese yo que soy tú podría responderme.

*Hay un eco infinito en los vacíos
desvanes tristes de la infancia perdida.
Y no encuentro las huellas de tu paso,
que tal vez fuera el mío.*

¿Cuándo?

¿Dónde?²²¹⁶

El amor, la desertización, la sustitución y el diálogo interno operan en el poema de tal modo que empieza respondiendo a una palabra que le precede. *Infinivertidamente*, el poema comprende la palabra desértica, por lo cual reclama originalmente diálogo. Comienza a expresarse con una palabra que ya ha sido dicha, que le antecede y a la que contesta; *infinivertido* puesto que se oye en ella, se invierte en el silencio (cero), incesante palabra del Afuera (infinito), profética²²¹⁷; leamos:

...

Yo no tengo durar

Perdido en el olvido

Tuyo de mí, muerta, en tu muerte,

²²¹⁶ Valente, José Ángel, "(Vacío)", *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 85.

²²¹⁷ La palabra profética comprende la palabra desértica que es originalmente diálogo. Inherente a esto, precisa M. Blanchot, esta palabra "no hace sino repetir la palabra que se le confía, afirmación en la que entonces se expresa, mediante una palabra que comienza lo que, sin embargo, ya ha sido dicho. En ello radica su originalidad. La palabra profética es primera pero siempre la precede una palabra a la cual ella responde, repitiéndola. Como si toda palabra que empieza, empezara por contestar, respuesta en la que se oye, para devolverla al silencio, la palabra del Afuera que no cesa". Blanchot, Maurice, *El Libro que vendrá*, op. cit., p. 95.

En la extensión vacía

*De tu nunca memoria.*²²¹⁸

Lo *infinivertido* se pierde en el antiguo viento de la arena, olvida, se retira en la concavidad del mar; su hoyo recibe, su decir vibra de Espíritu.

La infinitud indelegable de la responsabilidad, de la sustitución o del testimonio (*Nadie / testimonia por el / testigo*²²¹⁹) en el poema se corresponden con la esencia dialógica del lenguaje, de la que aquél es una manifestación. El poema responde y su respuesta abre los signos que cruzarán la frontera de lo verbal; su respuesta, anota A. Ponzio:

Está solicitada por comportamientos y solicita comportamientos que no son sólo de tipo verbal: se encuentra también en la frontera de actos comunicativos extraverbales que pueden ser leídos como signos que la interpretan o como signos que ella interpreta²²²⁰.

La comprensión que responde desea también una respuesta y por esta razón el poema siempre va por una autopista de viento, el mensaje de su botella se ha lanzado al mar, como dice Celan:

Los poemas están de camino: rumbo hacia algo. ¿Hacia qué?
Hacia algo abierto, ocupable, tal vez hacia un tú asequible, hacia una

²²¹⁸ Valente, José Ángel, "(Aniversario)", *Obra poética 2, op. cit.*, p. 218.

²²¹⁹ Celan, Paul, *Obras Completas, op. cit.*, p. 235.

²²²⁰ Asegura A. Ponzio que la lingüística ha limitado el ámbito de lo dialógico: "Mientras que se ocupe únicamente de los elementos de la lengua y de la frase, la lingüística reconoce, como única condición del signo verbal, el silencio. No es capaz de adentrarse en el campo del callar, que es el de la enunciación en su irrepitibilidad y del interpretante de comprensión respondiente: el espacio de la intertextualidad y de la dialógica de la enunciación. El objeto de la lingüística se perfila sobre el silencio, que permite percibir sonidos e identificar signos verbales, y el silencio constituye, a la vez, su frontera, su negación, su aceramiento". Ponzio, Augusto, "El silencio y el callar. Entre signos y no signos" en Ponzio, Augusto; Petrilli, Susan; Arriaga, Mercedes, *Tres miradas sobre Bajtin*, Episteme, Valencia, 1994, p. 6.

realidad asequible a la palabra. Tales realidades son las que tienen relevancia para el poema.²²²¹

Responde Valente que esa botella o mano sin destino y cargada de él significa posibilidad infinitamente multiplicada porque al encontrar otra mano en la movilidad de las aguas ajusta “el acto jeroglífico de la escritura”²²²².

La voz de Celan ha engendrado un poema *infinivertido* que en su oscuridad cifrada retiene toda su luz y, con ella, hace aparecer una palabra nueva que pide que la reciba una “escucha distinta”²²²³ y en ese acontecimiento se transforme. La escucha des-prende del mandato de la diferencia la atención a la invocación; escuchando se corresponde, como ha escrito Heidegger:

Con todo, cuando el hablar de los mortales des-prende su hablado desde el mandato de la Diferencia, ha obedecido ya, a su modo, a la invocación. El Corresponder es, en tanto que un desprender que escucha, al mismo tiempo un responder con reconocimiento. Los mortales hablan en la medida en que Corresponden al habla de un modo doble: des-prenden del habla lo que le devuelven. La palabra de los mortales habla en cuanto que de modo múltiple Corresponde²²²⁴.

En un poema *infinivertido* el oír retiene su propio decir, anticipa su escucha, está sostenido hacia él y anticipa su invocación:

²²²¹ Celan, Paul, *Obras Completas, op. cit.*, p. 498.

²²²² Valente, José Ángel, *La Experiencia Abisal, op. cit.*, p. 210.

²²²³ El poema permanece húmedo, escribe Valente, “Hasta que otra mano, otra mirada, una escucha distinta, lo acojan, lo reciban, y justo en ese acto se transformen. Palabra, Verbo. Para habitar de nuevo entre nosotros”. *Ibíd.*, p. 211.

²²²⁴ Heidegger, Martin, http://www.heideggeriana.com.ar/textos/el_habla.htm.

*ALMENDRADA, que hablaste sólo a medias,
pero temblando toda desde el germen,
a ti,
te hice yo esperar,
a ti.
Y aún no
estaba
desojado
ni cubierto de espinas en el astro
de la canción que comienza:
Acógeme.²²²⁵*

Los lectores somos el puro tránsito de un movimiento íntimo y universal, como lo describe proféticamente Blanchot:

Leer, escribir, no dudamos que estas palabras estén destinadas a desempeñar en nuestro espíritu un papel muy diferente al que desempeñaran todavía a principios de este siglo.....ese zumbido anónimo y continuo en nosotros, esa maravillosa palabra no-oída, ágil, inagotable, que nos ofrece a cada momento un saber instantáneo, universal, y que hace de nosotros el puro tránsito de un movimiento en el que cada uno, siempre y de antemano, ya se ha intercambiado con todos".²²²⁶

La palabra poética quiere ser oída, comprendida y respondida por otras voces desde otras posiciones; es dialógica por naturaleza:

²²²⁵ Celan, Paul, *Obras Completas, op. cit.*, p. 439.

²²²⁶ Blanchot, Maurice, *El Libro que vendrá, op. cit.*, p. 227.

....

*¿Qué hay de la noche
que enciende y oscurece las estrellas?*²²²⁷

En el interior del diálogo nace la palabra, se enciende oscurecida. En la palabra se encuentra una dialogización que, en palabras de Bajtín: “impregna toda su estructura, todos sus estratos semánticos y expresivos”²²²⁸. Esta dialogización interna de la palabra no acepta las formas dialogísticas compositivas externas, como tan agudamente lo ha visto este crítico²²²⁹; posee un inmenso poder de modelación estilística:

La palabra nace en el interior del diálogo como su réplica viva, se forma en interacción dialógica con la palabra ajena en el interior del objeto. La palabra concibe su objeto de manera dialogística [...]

La palabra viva, que pertenece al lenguaje hablado, está orientada directamente hacia la futura palabra-respuesta: provoca su respuesta, la anticipa y se construye orientada a ella. Formándose en la atmósfera de lo que se ha dicho anteriormente, la palabra viene determinada, a su vez, por lo que todavía no se ha dicho, pero que viene ya forzado y previsto por la palabra de la respuesta. Así sucede en todo diálogo vivo [...] ²²³⁰.

La palabra viene anochecida y trae oscuridades, viene insolada y enciende los soles, responde con ineludibles ritmos pero su respuesta está implicada en la del propio sol:

²²²⁷ Stevens Wallace, *Harmonium*, Icaria, Barcelona, 2002, p. 167.

²²²⁸ M. Bajtín ha desatacado que solamente se ha estudiado el diálogo como forma compositiva de la estructura del habla, ignorando “casi siempre la dialogización interna de la palabra (tanto en la réplica como en el enunciado monológico)”. Bakhtin, Mikhail, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Taurus, Madrid, 1989, p. 97.

²²²⁹ La dialogización interna de la palabra, explica Bajtín, “no se separa por medio de un acto autónomo de la concepción de su objeto por la palabra misma”. *Ibíd.*

²²³⁰ *Ibíd.*

....

*Oí la voz en el nacer
del sol, en el acercamiento
y en la inseparación, en el eje
del día y de la noche,
de ti y de mí.*

Quedé, fui tú.

Y tú quedaste

*como eres tú, para siempre
encendida.²²³¹*

La dirección dialógica va hacia lo totalmente otro, *infinivertidamente*, desde el interior de cada uno de sus componentes; la palabra revive su propio acontecimiento, subraya Bajtín:

La dialogización recorre desde el interior, con la palabra de su objeto y su expresión, la concepción misma, transformando la semántica y la estructura sintáctica del discurso. La interorientación dialógica se convierte aquí, en cierta medida, en el acontecimiento de la palabra misma, al cual da vida y dramatiza desde el interior en cada uno de sus elementos.²²³²

El diálogo con el otro del yo poemático que es su fisión se abre en una diacronía que en el nivel lingüístico produce, en términos, de A.

²²³¹ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 333.

²²³² Bajtín establece una distinción sobre el fenómeno de la dialogización interna, sostiene que “está presente, en mayor o menor medida, en todos los dominios de la vida de la palabra. Pero en la prosa extraliteraria (costumbrista, retórica, científica), la dialogización, por regla general, se aísla en un acto especial independiente, y se manifiesta en el diálogo directo o en otras formas distintas, expresadas compositivamente, de delimitación y polémica con la palabra ajena, del otro”. Bakhtin, Mikhail, *Teoría y estética de la novela, op. cit.*, pp. 97 y 101.

Ponzio, la “exotopía de la escritura”²²³³, es decir, su alteridad con respecto al mundo, al escritor, a su tiempo, a su esfera literaria.

Las potencialidades dialógicas del lenguaje son convocadas por la poesía hacia un *límite* de “exotopía”, de alteridad absoluta. La literatura empuja al lenguaje lejos de su instrumentalidad, hacia un *límite* en donde “el intercambio, la alteridad relativa y de oposición, la subordinación del significante al Significado, al Sujeto, a la verdad, el carácter económico instrumental y productivo del lenguaje quedan superados en una palabra que es infuncional y que presupone relaciones de exotopía”.²²³⁴ Por eso el signo funcional del lenguaje abandona su carácter arbitrario y recupera su carácter exótico, como lo define Domínguez Rey. El lugar excedente, exótico de la palabra poética o *transida* implica una experiencia de *expectroversión*, un exilio entre espectros; tal como la experiencia del movimiento nevado de las aves que nos describe W. Stevens:

*Yo tenía tres mentes,
como un árbol
en el que hay tres mirlos*²²³⁵

Animal de arriba abajo, dialogía verde que transforma la semántica, dando vida, en todo momento, desde su interior, en el que la palabra penetra su expresión en una orientación recíproca con su objeto. En la teoría bajtiniana de A. Ponzio:

²²³³ Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana*, op. cit., p. 198

²²³⁴ Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana*, op. cit., p. 166.

²²³⁵ Stevens Wallace, *Harmonium*, op. cit., p. 142.

La dialogía de la palabra penetra desde el interior del acto mismo con el que la palabra concibe su objeto y el modo de su expresión, transformando la semántica y la estructura semántica de la palabra.²²³⁶

La palabra penetra en la materia, en su memoria, en la luz de los animales:

El espacio que sólo se divide en gérmenes de gérmenes/... arqueado lomo del animal en el que tiene forma, no fraguada aún la forma.../...Yo estoy llegando a ti y aún no toco tu borde, /en el que ya se abrasa la memoria.²²³⁷

La recursividad del espacio poético hace aumentar la exotopía y con ello la “autosignificación”²²³⁸ de la palabra que se expresa libre, con una constitución autónoma por la que vale por sí misma, como anota Valente: “Lo poético exige como requisito primero el descondicionamiento del lenguaje como instrumentalidad. El lenguaje concebido como sola instrumentalidad deja de participar en la palabra.”²²³⁹

²²³⁶ Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana*, op. cit., p. 51.

²²³⁷ Valente, José Ángel, “Espacio”, *Obra poética 2*, op. cit., p. 87.

²²³⁸ “En la alteridad de la escritura literaria”, anota Ponzio: “sobre todo donde la exotopía es mayor, se expresa la alteridad de lo que no es escritura, pero que aspira, como la escritura, a expresarse con una palabra autónoma, autosignificante, infuncional. Una palabra que tenga valor por sí misma, que sea libre desde el punto de vista de su constitución”. Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana*, op. cit., p. 51.

²²³⁹ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro*, op. cit., p. 61.

La exotopía expresa la distancia constitutiva de la conciencia humana, *expectroversión* donde la autoconciencia implica la alteridad²²⁴⁰; leamos:

El filo: todo lo que nos separa

de nuestra propia imagen

que desde los espejos

nos mira y no nos ve.

Perfil borrado.

.....²²⁴¹

En la exotopía del poema la palabra queda objetivada²²⁴²; podemos sentir al autor, pero no verlo. La palabra poética es una palabra indirecta, distanciada: “representa la alteridad constitutiva de la conciencia y de la autoconciencia, es decir, la dialogía interna de la palabra”.²²⁴³

La distancia en la *expectroversión* de los *límites* del poema apunta hacia una palabra otra, constituida por otras voces ²²⁴⁴ en que la creación

²²⁴⁰ La exotopía de la palabra literaria expresa la distancia respecto al propio ser, *expectroversión*, una distancia constitutiva de la conciencia y autoconciencia humanas, la cuales comportan, dice Bajtín, una alteridad. Vid. Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana, op. cit.*, p. 52.

²²⁴¹ Valente, José Ángel, “Yom Kippur”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 104.

²²⁴² La representación de la alteridad constitutiva de la conciencia y de la palabra se refleja en la exotopía literaria y ello trae importantes implicaciones, “La palabra queda objetivada y el autor permanece fuera de ella”, subraya A. Ponzio, “La obra literaria como tal está irremediabilmente separada de su autor: podemos encontrar en ella el autor representado, convertido en otro, pero no el autor que representa, el autor puro, el escritor” (*La Revolución Bajtiniana, op. cit.*, p. 52).

²²⁴³ Alteridad y dialogía que, en cambio, se dejan de lado cuando, como señala A. Ponzio, “la palabra se dirige a un objetivo externo y no a la representación de sí misma, precisamente como ‘palabra otra’. En la literatura no encontramos nunca palabras puras [...] que ponen de manifiesto una sola voz”. *Ibíd.*

²²⁴⁴ Este coro insoslayable fue puesto de manifiesto por Goethe en 1832, poco antes de morir, «Mis obras están nutridas por miles de individuos diversos, ignorantes y sabios, inteligentes y

sólo es posible por la pura relación, en el hablar indirecto²²⁴⁵. Alteridad, distancia:

.....

*Alzóse al alba la voz
del hombre que rezaba.*

*Tierra ajena y más nuestra, allende, en lo lejano.
Oí la voz.*

Bajé sobre tu cuerpo.

.....²²⁴⁶

5. LA ESCUCHA INFINITA.

5.1. LA ESPERA Y LA ESCUCHA. LA PROFUNDIDAD ORIGINARIA.

Encontrarse en esa posición incómoda de astro en llamas y astro de agua. /
Ni allí. Ni allá. / El sol es escuchado por la oreja.
Jabes.

En los pasados apartados hemos visto aspectos o figuras de la alteridad como son la pasividad, la sustitución, la responsabilidad, la

obtusos. (...) Mi obra es la de un ser colectivo que lleva el nombre de Goethe», citado en Valente, José Ángel, *Anatomía de la palabra*, op. cit., p. 117.

²²⁴⁵ La creación, la pura relación se encuentran en una segunda voz. Vid. Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana*, op. cit., p. 53.

²²⁴⁶ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 333.

dialogización, todas ellas entrelazadas en la *atención a lo Otro*, límite de la *trascendencia*, la cual nos remite a la escucha.

El límite de la *trascendencia* constituye la dirección y el aliento del modelo de poema *Infinivertido* que venimos constituyendo.

En el desinterés de la subjetividad, en su sensibilidad resuena la pasividad, la responsabilidad.²²⁴⁷

La atención a lo Otro se da desde un oír siempre interior, desde un recogimiento que no tiene necesidad de sonoridad externa; por eso el poeta es constante en la escucha de lo que adviene originariamente; sobreentiende y oye lo inaudito. Escuchar la materia o la palabra reclama un adentramiento, una reunión, hacernos “todo oídos”, como diría Heidegger:

El escuchar, en el sentido auténtico, es una reunión, un recogimiento de sí hacia la palabra que nos es dirigida. Es a partir del apóstrofe como se hace la reunión de la escucha, y no a partir del órgano de la audición. Escuchamos cuando olvidamos los oídos y las sensaciones auditivas para portarnos, a través de ellas, hacia aquello que se dice y de lo que formamos parte [...] es preciso pensar (oír) a partir de escuchar o de prestar oídos y no a la inversa.²²⁴⁸

Estamos ante un problema de *límites infinivertidos* en el que se presenta la *Primeridad* de la *terceridad*. De tal modo la frontera de la

²²⁴⁷ La subjetividad como *límite*, lugar y no-lugar de esta ruptura, está asociada a la pasividad, al pasado diacrónico, irrecuperable e incommensurable. Inherente a este fenómeno, observa Lévinas: ‘Pasarse’[...] en lo que el sí mismo se dibuja en el pasado que se pasa [...] La respuesta que es responsabilidad (responsabilidad apremiante para con el prójimo) resuena en esta pasividad, en este desinterés de la subjetividad, en esta sensibilidad”. Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, op. cit., p. 59.

²²⁴⁸ Todo se juega en la diferencia entre *hören* y *horchen*, teoriza Heidegger, “Para oír (*hören*) lo que *hören* quiere decir es preciso escuchar (*horchen*) y no solamente oír. *Oír es en primer lugar una escucha recogida. La audición tiene su ser en quien escucha. Oímos cuando somos todo oídos*”. Heidegger, Martín citado en http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/oído_2.htm

escucha se puede sintetizar en la fórmula: “tenemos oídos porque oímos/entendemos”²²⁴⁹. El pensamiento escucha con todo el cuerpo; éste transfiere la audición del silencio.

La pasividad en que adviene la creación conjuga la espera y la escucha. Una y otra configuran una misma topología: la espera está conexas al desierto y la escucha va unida al callar (en cuanto condición de la comprensión del sentido de cada enunciación en su irrepetibilidad), a la alteridad, a la responsabilidad; de tal modo que estamos creciendo en las fronteras o en el continuo; leamos:

Iban quedando tras de mí las rutas de la noche.

Iban quedando calles

desertadas,

sórdidos

portales,

que arrojaban a gritos mi niñez difunta.

Iban quedando roncros vertederos

....

para la misma errante

*noche*²²⁵⁰

²²⁴⁹ En este sentido afirma Derrida, “no es que oigamos/entendamos porque tenemos oídos”. http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/oido_2.htm.

²²⁵⁰ Valente, José Ángel, *El vuelo alto y ligero*, op. cit., p. 203.

La larga espera está expresa por la iteración de la fórmula *Iban quedando* y por el errar de la noche *quedando oscuros*. En el poema *infinivertido* la espera se daría en el desvío de una noche²²⁵¹ que retorna al pliegue o latencia de las cosas: *roncos vertederos*. Noche desertizada que es génesis, espera o dolor en la que sólo se puede hablar de modo indirecto, por rodeos, aproximativamente²²⁵², como lo muestra su campo léxico: *quedando/desertadas/arrojaban/errante*.

Para referirse a la situación de espera del creador, Rilke la asociaba a una imprevisión enigmática que se daba en una *Primeridad* acogida por una ceguera mística y una gran sumisión o paciencia²²⁵³.

El espacio desértico de la noche es la espera inagotable en que el poema *infinivertidamente* se afirma al *límite* de sí mismo y para poder mantenerse “se reclama y se recupera ininterrumpidamente desde su yano a su todavía”²²⁵⁴. Sus *límites* están entre las formas petrificadas y los restos palpitantes o luminosos:

²²⁵¹ *Infiniversión* (latencia) y *expectroversión* (el afuera) descrita por Blanchot: “La noche es la presencia de este desvío, particularmente esa noche que es dolor y esa noche que es espera. Hablar es el habla de la espera en que las cosas están devueltas al estado latente. La espera, el espacio del desvío sin digresión, de la errancia sin error”. Blanchot, Maurice, *El espacio literario, op. cit.*, p.160.

²²⁵² Como Perseo: *para la misma errante /noche*.

²²⁵³ “En todas las cosas estoy en situación de espera”, escribe Rilke, “de aquella imprevisión en que nos aventaja el ave de Kierkegaard; la tarea diaria hecha a ciegas, sumisamente, con enorme paciencia y con la divisa: obstáculo que excita el ardor”. Rilke, Rainer M., *Cartas sobre Cézanne*, Paidós Estética, Barcelona, 1986, p. 19

²²⁵⁴ Celan, Paul, *Obras Completas, op. cit.*, p. 506.

.....

Baja

tumultuoso el río

opaco de las sombras.

Piedras. Norte. Estalla

lejos la luz, muy lejos.

Andemos todavía²²⁵⁵

La isotopía de lo petrificado pertenece a la invariante textual del *ya no* y la isotopía de la lejanía a la invariante del *todavía*.

El secreto del devenir del poema *infinivertido* está en la espera que no cesa de venir: *Estalla/lejos la luz, muy lejos. /Andemos todavía*. La espera se despliega en otra dimensión temporal que tacha el ritmo y que corresponde al espacio propio del lenguaje, según Blanchot:

La presencia de la poesía es venidera; viene más allá del porvenir y no cesa de venir cuando está ahí. En la palabra está en juego una dimensión temporal distinta a la que dominamos por el tiempo del mundo, cuando esa palabra pone al descubierto, por la escansión rítmica del ser, el espacio de su despliegue.²²⁵⁶

La espera de la poesía es la profundidad del espacio. El espacio del lenguaje es el sendero y el lugar donde se concentra la espera²²⁵⁷

²²⁵⁵ Valente, José Ángel, "(Días de invierno de 1993)", *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 361.

²²⁵⁶ Blanchot, Maurice, *El Libro que vendrá, op. cit.*, p. 269.

²²⁵⁷ *Vid. Ibíd.*

impersonal, inagotable, desértica; icono de sí misma, “la sola estancia del estar”:

*Aguardábamos la palabra. Y no llegó. No se dijo a sí misma. Estaba allí y aquí aún muda, grávida. Ahora no sabemos si la palabra es nosotros o éramos nosotros la palabra. Mas ni ella ni nosotros fuimos proferidos. Nada ni nada en esta hora adviene, pues la soledad es la sola estancia del estar. Y nosotros aguardamos la palabra.*²²⁵⁸

En este poema podemos seguir la génesis de las invariantes textuales en que oscila la espera entre su *ya no*, *Mas ni ella ni nosotros fuimos proferidos* y, su todavía, *Estaba allí y aquí aún muda, grávida*.

El espacio se escande: *Estaba allí y aquí*, se intima *aún muda, grávida*; se disipa -*Nada ni nadie en esta hora adviene*- en la movilidad de lo escrito²²⁵⁹.

Este espacio se presenta también como desierto, “El fondo sin fondo” que Eckhart, por ejemplo, concibe como el “atravesar del alma en Dios con su consumación última en el llegar a la esencia de Dios, la nada absoluta, un lugar en el que ni una sola cosa permanece”.²²⁶⁰

²²⁵⁸ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 114.

²²⁵⁹ Del modo que lo formula Blanchot: “El espacio que no es, sino que [...] se disipa y reposa según las diversas formas de la movilidad del escrito, excluye al tiempo ordinario. En ese espacio –el espacio mismo del libro-, el instante nunca sucede al instante según el desarrollo horizontal de un devenir irreversible”. *Ibid.*, p. 269.

²²⁶⁰ El místico llama a ese lugar el “desierto” de la deidad, el lugar en el cual el alma puede volver a ser sí misma por primera vez, al mismo tiempo, que es el lugar en el que Dios es en sí mismo, el

La espera de la obra es la profundidad del espacio, expresa Blanchot, “Sólo en esa espera se concentra la atención impersonal que tiene como vías y como lugar el espacio propio del lenguaje”.²²⁶¹

Las enigmáticas traducciones de los signos poéticos son traducciones topológicas, transformaciones de la exterioridad del lenguaje generadas en la profundidad de un espacio que nos supera y se abre en la infinitud de sus espirales:

*El cabo entra en las aguas como el perfil de un muerto o de un durmiente con la cabellera anegada en el mar. El color no es color; es tan sólo la luz. Y la luz sucedía a la luz en láminas de tenue transparencia. El cabo baja hacia las aguas, dibujado perfil por la mano de un dios que aquí encontrara acabamiento, la perfección del sacrificio, delgadez de la línea que engendra un horizonte o el deseo sin fin de lo lejano. El dios y el mar. Y más allá, los dioses y los mares. Siempre. Como las aguas besan las arenas y tan sólo se alejan para volver, regreso a tu cintura, a tus labios mojados por el tiempo, a la luz de tu piel que el viento bajo de la tarde enciende. Territorio, tu cuerpo. El descenso afilado de la piedra hacia el mar, del cabo hacia las aguas. Y el vacío de todo lo creado envolvente, materno, como inmensa morada.*²²⁶²

fundamento, “Así como Dios me atraviesa, a la vez, yo le atravieso. Dios conduce a este espíritu a un desierto y a la unidad de sí mismo, allí donde es un puro Uno que brota de sí mismo”. Eckhart citado en Nishitani, Keiji, *La Religión y la nada*, op. cit., p. 113.

²²⁶¹ Blanchot, Maurice, *El Libro que vendrá*, op. cit., p. 269.

²²⁶² Valente, José Ángel, “(Cabo de Gata)”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 367.

En los bucles del deseo sin fin de lo lejano se manifiesta la profundidad del envolvimiento: *las aguas, tu piel, el viento, tu cuerpo, la piedra, el mar, el cabo, las aguas, inmensa morada.*

Este espacio ambiguo de la palabra funciona de un modo recursivo, envolviendo lo que está diciéndose, *Y más allá, los dioses y los mares. Siempre*, espacio *infinivertido* que se genera de forma similar a como sucede en la poesía de Mallarmé y comenta Foucault:

La palabra, en Mallarmé, despliega su parada, envolviendo, sumergiendo bajo esa parada lo que está diciéndose. Está a la vez replegada sobre la página en blanco, ocultando lo que tiene que decir, y hace que surja, en el mismo movimiento de repliegue sobre sí, en la distancia, lo que irremediamente permanece ausente.²²⁶³

Hay una espacialidad profunda²²⁶⁴ en la propia obra, de donde vienen y circulan sus figuras: *EL cabo entra en las aguas como el perfil de un muerto o de un durmiente con la cabellera anegada en el mar.*

Los signos de la obra nos remiten a un espacio interior de escalonamientos de planos móviles coexistentes, *expectroversión* de los límites, a una ‘disparización’ de la profundidad original que supone los conceptos lógico-matemáticos de *haces y redes*. Las redes del *mar, de la luz, de los dioses, del cuerpo*; implican a su vez radiaciones en todas direcciones, así el haz del mar con sus radiaciones *del cabo, la piedra, las*

²²⁶³ Foucault, Michel, *De Lenguaje y Literatura, op. cit.*, p. 100.

²²⁶⁴ Esta espacialidad interior, “no es exactamente su composición”, argumenta Foucault. *Ibíd.*, p. 98.

aguas, el viento, las arenas, la inmensa morada; la luz con sus radiaciones del color y la transparencia; los dioses y sus radiaciones en el tiempo; el cuerpo y su haz de besos, cintura, labios, piel.

La profundidad original, “diferente” en espesor, envuelve los otros espacios²²⁶⁵ *expectrovertidamente*, como lo formula Deleuze:

Lo que se nos escapa de todas maneras es la profundidad originaria, intensiva, que es la matriz del espacio en su conjunto y la primera afirmación de la diferencia; en ella vive y bulle en estado de diferencias libres, lo que no dejará de aparecer de inmediato como limitación lineal y oposición plana. Por todas partes las cúpulas, las polaridades, suponen haces y redes; las oposiciones organizadas suponen a su vez radiaciones en todas direcciones²²⁶⁶.

La poesía de Valente ha sido caracterizada, con término semiótico, como un objeto dinámico que “surge en consonancia con las ciencias proyectivas”²²⁶⁷. Hay en ella una proyección de signo a signo, texto a texto, etc. Así lo describe Domínguez Rey: “Son los haces, las emergencias, quienes mejor podrían definirlo [al poema] Sus formas, también en perpetua evolución, explican la abundancia textual de Valente”.²²⁶⁸

²²⁶⁵ Existe una incidencia *infinivertida* en la dinámica espacial, así lo estima Deleuze, “Por todas partes la profundidad de la diferencia es primaria; de nada sirve hallar la profundidad como tercera dimensión, si no se ha colocado desde el principio envolviendo a las otras dos, y envolviéndose a sí misma como tercera. El espacio y el tiempo no manifiestan oposiciones (ni limitaciones) sino en la superficie, pero suponen en su profundidad real diferencias tan voluminosas, positivas y distribuidas, que no se dejan reducir a la platitude de lo negativo”. Deleuze, Gilles, *Diferencia y Repetición, op. cit.*, p. 111.

²²⁶⁶ *Ibid.*, p.110.

²²⁶⁷ *Vid.* Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo, op. cit.*, p. 85.

²²⁶⁸ Esta dinámica da cuenta, asimismo, dice Domínguez Rey, “del tránsito de la poesía a la prosa más o menos poética, que se desvía del fluido lineal incidiendo en organizaciones semánticas paralelas o recurrencias cíclicas”. *Ibid.*

En efecto, en la Geometría proyectiva, si aplicamos a un punto una serie rectilínea, obtenemos un haz de rectas²²⁶⁹. Y en esta geometría las propiedades de las figuras no varían durante las transformaciones.

Como en el poema, se establece aquí un nuevo espacio (el espacio proyectivo tridimensional) con los llamados elementos en el infinito (puntos, rectas y planos impropios) que tienen sus correspondientes imágenes: “cada recta se completa con un punto impropio, cada plano, con una recta impropia, y todo el espacio, con un plano impropio”²²⁷⁰. A lo propio de la figura geométrica le corresponde algo impropio que se apropia, y esto ya presupone un componente *infinivertido* en la imaginación proyectora.

Los puntos en el infinito y la apertura de haces son proyectados en el poema a partir de la ausencia y de la muerte:

SE DABAN

las condiciones perfectas para morir.

De lo más próximo nacía

lacerante la ausencia.

Tendida estaba entre los dos la muerte

²²⁶⁹ Recordemos la definición de *Proyección*: “Aplicación que hace corresponder a cada punto la recta que lo une con un punto fijo, llamado *centro de proyección*, y a cada recta, el plano determinado por ella y por el centro de proyección. De ese modo, proyectando desde un punto una serie rectilínea se obtiene un haz de rectas; proyectando un plano reglado, se tendrá una radiación de planos, etc. También se puede proyectar desde una recta, de modo que cada punto del espacio se transforma en el plano que pasa por él y por la recta”. Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, *Vocabulario Científico y Técnico*, Espasa-Calpe, Madrid, 1990, p. 575.

²²⁷⁰ *Enciclopedia de las Matemáticas, op. cit.*, v.1 (A-Cam), p. 122.

como animal tardío de ojos grandes

y anegadas ternuras, madre,

ciega madre inmortal.

Mi rostro era su máscara,

Mi voz su voz.

...

Postreros pájaros borrados

en la declinación oscura de la luz.²²⁷¹

La declinación, la voz, el rostro, proyectan los puntos de un espacio a otro espacio y en la transformación de la energía se tiende al punto del engendramiento y la desaparición, como diría Julia Kristeva:

El problema consistía en lo siguiente: cómo transformar punto por punto un espacio en otro espacio, el imperfecto en presente, y cómo incluirse a sí mismo en esa muerte-...tocar la energía granulada, la superficie de engendramiento y de desaparición'...En ese punto ya no hay lugar para la menor palabra..., porque es 'el infinito difundido por doquier sin esfuerzo', 'vacío→ chispa → punto→ sonido →resplandor→ simiente...enigma secreto.²²⁷²

²²⁷¹ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 227.

²²⁷² Kristeva, Julia, *Semiótica 2*, p. 146.

5.2. VALENTE Y LOS AGNI²²⁷³. LA MELODÍA Y LA SOMBRA.

Valente ha resaltado la importancia de la acuidad del oído en la formación del poema:

Cuando, en el camino hacia la escritura, percibimos un ritmo, una entonación, una nota, algo que es, sin duda, de naturaleza radicalmente musical, algo que remite al número y a la armonía, la escritura ha empezado a formarse. Escribir exige, ante todo, del oído una gran acuidad.²²⁷⁴

Esta acuidad hace audible el eco de la desaparecida palabra de la Creación; *infinivertidamente* vierte luz y sombra en el sonido.

Cada escritura es un habla potencial, destinada a volverse audible; en su aliento imprime el espacio tridimensional del mundo (como veremos, en lo que queda de este capítulo, que sucede, también, en el espacio sagrado del *Akasa*).

La alteridad de la escritura no solicita escucha, ni audiencia; se da en las diferentes formas de escucha, “se ofrece a la mirada”, no desvela nada y sin embargo ‘dice’ y es inquietante y atrayente²²⁷⁵. En ella se

²²⁷³ Los Agni son una etnia de la Costa de Marfil del grupo de los AKAN (Baoulé, Abron, Abé, Krobou, Ebrié, Agni., etc.). Originarios de Ghana, es el grupo étnico más numeroso del país. Grandes agricultores, viven en las plantaciones de café y cacao al Sudeste.

²²⁷⁴ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 12.

²²⁷⁵ Se podría definir todo esto, siguiendo a Bajtín, como otros modos de escucha, según teoriza A. Ponzio: “La alteridad de la escritura [...] no se propone informar, persuadir, educar, sensibilizar. Se da en la escucha, se ofrece a la mirada, pero en el silencio de la lectura, y no tiene nada que desvelar, sin embargo *dice*”. Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana.*, op. cit., p. 164.

vislumbra otra voz, como ocurre en el prólogo del nombre pronunciado sobre el agua:

A medianoche bajó a orillas del lago para oír el nombre pronunciado sobre el agua, pero allí no había nadie que viniera a su encuentro.

Así se convirtió en dos, uno que pronunciara el nombre y otro que lo recibiera...²²⁷⁶

La trascendencia del sonido verbal no es una relación en presencia, sino una *transición* que se da en la pasividad que se abre a la escucha²²⁷⁷ en “la pura raíz del aire”:

.....

Escucha

como en la soledad despierta,

*inaudible, la pura raíz del aire.*²²⁷⁸

La soledad es la condición para escuchar lo inaudible, como lo es el régimen nocturno en cuanto *infinivertidamente* invierte los signos:

Oscuro es como la noche el canto

....

¿Hasta cuándo golpearán los vientos

el vientre de las aguas

²²⁷⁶ Anónimo citado en Bloom, Harold, *La Cábala y la Crítica*, op. cit., p. 127.

²²⁷⁷ A. Ponzio estima que la trascendencia de las palabras “no estriba en ser ‘sonido’ ni en su capacidad de asegurar una unión, una relación en presencia, sino que estriba en ser expresión que se abre a la escucha”. Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana.*, op. cit., p. 220.

²²⁷⁸ Valente, José Ángel, “(Segunda oda a la soledad, fragmento)”, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 25.

para que el hombre húmedo de noche venga?

....

y no sabíamos aún el canto

ciego del despertar,

la voz que resonaba

*insistente llamándonos*²²⁷⁹.

El canto vibra en lo oscuro y suena en las aguas, según los Agni: “Es menester oír la voz del espíritu del agua, de vez en cuando, para que no se enfade, pues, de lo contrario, su retumbo nos torturaría de día y de noche. Pero quien *lo oye demasiado se vuelve triste y se muere*”.²²⁸⁰

En los Agni esta frontera de la escucha tenebrosa es la imagen sonora en el agua que ‘canta siempre una melodía del otro mundo’, una triste e irresistible melodía.²²⁸¹

La autovisión difusa del alma (“Ni allí. Ni allá”) se manifiesta en la melodía del agua y en la imagen-sombra proyectada sobre el suelo: “el eco es el almacén de nuestras errancias”. Para los Agni, melodía y sombra están extrañamente relacionadas; la melodía es la vida misma de la sombra pero en una proporción de indigencia:

²²⁷⁹ Valente, José Ángel, “(Figuras)”, *Obra poética 2, op. cit.*, pp. 232-233.

²²⁸⁰ Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas.*, *op. cit.*, p. 22.

²²⁸¹ M. Schneider amplía la descripción de esta experiencia, “Cuanto más se oyen los acentos tristes de esta melodía y la imagen del alma se precisa más en el espejo del agua, tanto más aumenta la fuerza atractiva de esta imagen en el agua”. *Ibíd.*

Aumenta la fuerza y la intensidad de la melodía a medida que la sombra se hace más delgada. Cuanto más vibra esta melodía, tanto más el cuerpo y la parte mortal del alma (la sombra) llegan a ser solamente reflejos de la melodía de la parte inmortal del alma²²⁸².

Esto lo testimonia también Keats cuando afirma que “lo alienta la verdadera voz de la sombra”.²²⁸³ La intensidad del canto transporta la sombra:

*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*²²⁸⁴

Al decir de los agni, la melodía que murmura la imagen en el agua es un canto muy breve, triste y monótono, pero que, “siempre aumenta su intensidad”.²²⁸⁵

Por la noche, el agua, dicen ellos, “canta siempre intensamente nuestra sombra”²²⁸⁶. Y tal canto produce una exteriorización que atrae y

²²⁸² *Ibíd.*, p. 23.

²²⁸³ Keats, John citado en Bloom, Harold, *Poesía y represión. De William Blake a Wallace Stevens*, *op. cit.*, p. 183.

²²⁸⁴ Valente, José Ángel, “Canción para franquear la sombra”, *El fulgor. Antología poética*, *op. cit.*, p. 195.

²²⁸⁵ *Vid.* Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas.*, *op. cit.*, p. 23.

²²⁸⁶ *Ibíd.*, p. 24.

subsume fatalmente: “Cuando un ser vivo se encuentra frente a aquel llamamiento de su propia alma exteriorizada, la atracción es fatal. Es la hora de la muerte”.²²⁸⁷

El exotismo de esta llamada es a su vez la misma llamada de la Obra: “lo imposible que llama y abre una posibilidad que responde”, el fundamento que es “un no-lugar”, sostiene Domínguez Rey:

El exotismo remite a una tierra sólo de aliento: el de la llamada. En ella afirma el hombre sus palabras desde un lugar continuamente deslocalizado.²²⁸⁸

Aquel murmullo que escuchan los Agni es el mismo que escucha Wordsworth cuando escribe “La Abadía de Tintern”:

*Cinco años han pasado; cinco veranos, ¡prolongados
como cinco inviernos largos! y otra vez escucho
estas aguas, rodando de sus fuentes de montaña
con un suave murmullo de tierra adentro. Otra vez
contemplo estos abruptos y altos riscos,
que infunden a la salvaje y solitaria escena
pensamientos de una soledad mayor; y conectan*

²²⁸⁷ Se alcanza el límite, cuenta M. Schneider, cuando “una persona oye su melodía propia, es decir la melodía de su propia alma, pero no cantada por ella misma, sino emitida por algo o alguien ‘que está fuera del cuerpo físico de esta persona’ a quien pertenece esa melodía. Nadie puede escapar al dictado imperioso de esta voz. Cuando un ser vivo se encuentra frente a aquel llamamiento de su propia alma exteriorizada, la atracción es fatal. Es la hora de la muerte. ‘Por esto es muy peligroso ir de noche cerca del agua’, porque durante la noche el agua ‘canta siempre intensamente nuestra sombra’. *Ibid.*

²²⁸⁸ Domínguez Rey, Antonio. *La llamada exótica, op. cit.*, p. 361.

el paisaje con la calma del cielo.

.....²²⁸⁹

5.3. VALENTE Y LAS UPANISHADS. MATERIA Y RITMO. EL SONIDO DE LOS INTERVALOS.

Los intervalos infinitesimales son, según Valente, el poema mismo: “Las palabras crean espacios agujereados, cráteres, vacíos. Eso es el poema”.²²⁹⁰

En las *Upanishad* es muy importante “la entonación y el timbre de la voz y parece tan esencial la entonación exacta que a los intervalos pequeñísimos se los denomina ‘*shruti*’, esto es revelación divina”.²²⁹¹

En el espacio “liso” de un poema *infinivertido* el intervalo “se apodera de todo, el intervalo es sustancia (de ahí los valores rítmicos)”²²⁹². Las paradas son provocadas por el trayecto:

Tu cuerpo baja

Lento hacia mi deseo.

Ven.

No llegues.

²²⁸⁹ Wordsworth, William, “La Abadía de Tintern” citado en Bloom, Harold, *Poesía y represión. De William Blake a Wallace Stevens*, op. cit., p. 101.

²²⁹⁰ Valente, José Ángel citado en Fernández Teresa (ed.), *El Silencio y la Escucha: José Ángel Valente*, op. cit., p. 263.

²²⁹¹ Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, op. cit., p. 64.

²²⁹² Para una comprensión amplia del concepto de “espacio liso” Vid. Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mil Mesetas*, op. cit., p. 487.

*Borde**donde dos movimientos**engendran la veloz quietud del centro.*²²⁹³

En las Upanishads este espacio liso corresponde al Akâsa, el “espacio puro, que penetra todo el cosmos y que es portador del son”²²⁹⁴.

El carácter metafísico y el valor trascendental del plano acústico en todos las Upanishads incluye la manera de acercarse al Brahman tapándose los oídos.²²⁹⁵

El plano más sutil corresponde al oído que percibe: “el son que se extiende desde la tierra hasta el Akâsa”²²⁹⁶. Vemos en ello la conexión del espacio con su potencia receptiva y manifestante: “el reino del espacio puro donde el Atman se manifiesta bajo la forma del retumbo”.²²⁹⁷

Este espacio cósmico e interior es propio del poema *infinivertido*, de la escucha que tan hermosamente ha descrito Rilke en su *Testamento*:

[...] Es extraño: me doy cuenta de cómo todo lo que ahora me rodea me ha pertenecido a través del oído..., y por el oído me ha sido arrebatado. De noche, cuando despierto, o a la caída de la tarde [...] se recompone con indescriptible dulzura aquel vasto y puro espacio

²²⁹³ Valente, José Ángel, “Borde”, *Obra poética 2*, op. cit., p. 86.

²²⁹⁴ Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, op. cit., p. 65.

²²⁹⁵ Todos los *Upanishads* están de acuerdo en cuanto al carácter metafísico y al valor trascendental del plano acústico, tal como lo reseña, M. Schneider, “la manera de acercarse al Brahman, dice que, al taparse las orejas con el pulgar, se oye ‘un zumbido semejante a un fuego que arde’. Este zumbido debe ser ‘venerado como una percepción del Brahman’ [...] que une el cielo y la tierra”. *Ibid.*, p. 64.

²²⁹⁶ Por su forma exterior la oreja corresponde a la luna, donde residen las almas de los muertos; por su forma interior al Akâsa. *Vid. Ibid.*, p. 65.

²²⁹⁷ *Ibid.*

auditivo en el que tanto tiempo me fue dado habitar. Empezó precisamente a ser, en cierto modo, «ilustrado» por las vocecillas de los pájaros; pero su centro fue en todo tiempo la fuente, y ahora estoy acostado en plena noche y me despido de ella.²²⁹⁸

Al bajar desde el Akâsa hacia las regiones inferiores por medio del aliento (viento) acontece el lenguaje: “el retumbo se transforma en canto y en lenguaje, en el cual todas las vocales son incorporaciones de Indra, todas las letras silbadas y espiradas lo son de Prayapati”²²⁹⁹. El son que presuena es también “el aliento (prana)”, el principio inmortal, que une el cielo y la tierra: la sílaba Om²³⁰⁰. En este sonido se concentra la vibración cósmica:

La sílaba sagrada Om forma el ritmo principal de la mística brahmánica. Se define como un ‘retumbo’, esto es la repetición exacta del ritmo del universo en la boca del hombre místico. Pero su intensidad varía según la posición que ocupa esta sílaba, es decir, según la precisión y la claridad de su ritmo.²³⁰¹

Para alcanzar la redención es preciso vencer el espacio existente entre la tierra y el Atman con una larga y dolorosa espera en el oír y el asimilar los diez retumbos.

²²⁹⁸ Rilke, Rainer Maria, *El testamento*, Alianza, Madrid, 1982, p. 37.

²²⁹⁹ Schneider, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas.*, *op. cit.*, p. 66.

²³⁰⁰ El son es aquella sílaba (Om), dicha sílaba constituye, afirma Schneider, “lo ‘inmortal y lo intrépido’. El son es también el aliento (prana), el principio fundamental de la vida; todo cuanto vive tiene que sonar. Hasta el sol, cuya naturaleza es calurosa como la del prana, es a la vez un svara (son) y una canción de alabanza. Llegamos a la ecuación: son o sonido = aliento = viento = principio de la vida = lenguaje = calor (fuego) = la sílaba mística Om.” *Ibid.*, p. 65.

²³⁰¹ Dichos ritmos o retumbos forman la parte esencial del canto del Saman Veda que “procura el conocer y la redención”. *Ibid.*, p. 66.

Esta escucha equivale en la poética de Valente al antelatio del verbo, su preanuncio: "Escribir por espera, y no desde la locución, sino desde la escucha de lo que las palabras van a decir".²³⁰²

La pasividad de la escucha establece un parentesco místico del hombre con los animales. Los peces parecen percibir los sonidos bajos por medio de la vibración de la piel y los sonidos altos a través del laberinto de su cuerpo.

5.4. LA ESCUCHA Y EL ESPACIO. EL LÍMITE TRASCENDENTAL DEL AKASA (EL CERO, EL ESPACIO, EL INFINITO).

Se forman nubes cargadas de lluvia,
es la sílaba *hin*.
Upanishads.

Las incidencias *infinivertidas* de la formación, la transformación, el deseo, la infinitud, la potencialidad, el vacío, el cero, la escucha y la profundidad del espacio pueden proyectarse metafóricamente al amplio campo conceptual del *límite trascendental* del *Akasa* hindú.

El espacio del poema *infinivertido* sería de la misma índole que el *Akasa* ya que éste revela, como veremos en este apartado, que el espacio está incluido en los cuerpos mismos.

El *Akasa* es el espacio, el *cero*, el infinito, la cavidad. Es el origen del mundo, de donde todos los seres han surgido y regresan a él²³⁰³. Por

²³⁰² Valente, José Ángel citado en Fernández Teresa (ed.), *El Silencio y la Escucha: José Ángel Valente, op. cit.*, p. 260.

²³⁰³ Vid. Palma, Daniel de (ed.), *Upanishads*, Siruela, Madrid, 1995, p. 39.

el *Akasa* o *akas*, por el espacio se llama, por el espacio se oye, por el espacio se responde, tal como lo saben los poetas y lo encontramos en las *Upanisads*: “En el espacio se nace; se nace hacia el espacio. Quien medita sobre el espacio [...] obtiene mundos vastos, luminosos”.²³⁰⁴

El *Akasa* prefigura el espacio como pre-codificación de sus relaciones con lo exterior, que precede virtualmente (idealmente) a los cuerpos, como envoltura de su alma o noción. Es la condensación en que se concentran todas las infinitas relaciones entre las cosas.²³⁰⁵ El cero, el espacio principal, potencial, antiguo, sin dimensiones, aunque sea matriz de toda dimensión²³⁰⁶. En el *akasa* o cero se da una relación natural entre los usos matemático y metafísico. Todos los números están virtual o potencialmente presentes en aquello que es sin número; expresando esta idea como una ecuación: “ $0 = x - x$, es evidente que el cero es al número lo que la posibilidad es a la realidad”²³⁰⁷, explica A. Coomaraswamy.

El *akasa* es también *ananda*, *el infinito*, siendo así “el principio de todas las series igual a su final”²³⁰⁸.

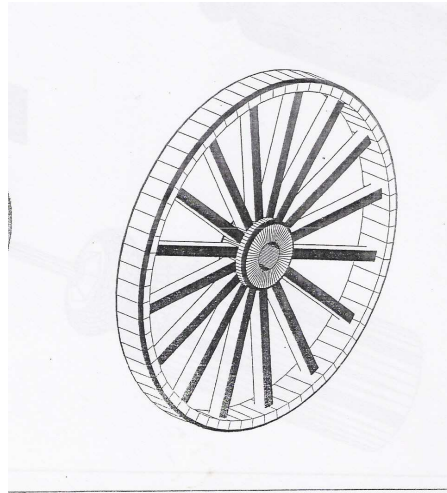
²³⁰⁴ En el *Khanda* 12 encontramos la pregunta “¿Hay, venerable, algo superior al espacio?” y el comentario vital que le antecede: “Quien medita sobre el espacio [...] llega hasta donde llega el espacio, y en relación con él hace cuanto desea”. *Ibíd.*, p. 103.

²³⁰⁵ El *Akasa* es similar al espacio descrito por M. Serres: “El espacio es una condición de posibilidad de lo extenso que está incluida en los cuerpos mismos (en su interior) como la pre-codificación de sus relaciones con lo exterior, que precede virtualmente (idealmente) a los cuerpos, como envoltura de su alma o noción, pero que sólo existe actualmente cuando lo extenso se extiende; el sitio es la condensación, el ángulo intenso en el que se concentran todas las infinitas relaciones entre las cosas en una perspectiva finita que incluye un punto de fuga hacia el abismo de las cosas; un espacio es una red infinita de relaciones comprendida entre un máximo y un mínimo”. Serres, Michel, citado en Pardo, José Luis, *Las formas de la exterioridad*, Pre-textos, Valencia, 1992, p. 335.

²³⁰⁶ *Vid.* Coomaraswamy, Ananda K., *El Vedanta y la tradición occidental*, *op. cit.*, p. 261.

²³⁰⁷ *Ibíd.*, p. 255.

²³⁰⁸ *Ibíd.*



El *Akasa* es la cavidad, *kha*, “el agujero del cubo de la rueda por el que pasa el eje”²³⁰⁹ y por ello corresponde metafísicamente a la rueda “la superficie en blanco, vacía (*Sūnya*) de toda formulación (*samkalpa*) en el no ser primigenio (*asat*). Representa lo verdaderamente infinito (*aditi*) y la posibilidad materna del ser; el punto axial o cubo, el ser ejemplar (la omnipresencia integral); la construcción en acto, una partición en las existencias realizada mentalmente; cada radio, la integración del individuo como ser interiormente arquetípico y exteriormente fenoménico; la llanta, el principio de multiplicidad”.²³¹⁰

EL LÍMITE TRASCENDENTAL DEL AKASA Y EL VACÍO CREADOR.

El *akasa* representa el centro o el medio más secreto, una posición de *energía*, una vibración y una transformación de *Prakṛti*, espacio en expansión. Equivale, nos parece, a la espuma cuántica de Wheeler²³¹¹ o fluctuaciones del vacío. El *akasa* es la cavidad por la que se oye y se

²³⁰⁹ Monier-Williams, M. citado en *Ibíd.*

²³¹⁰ Coomaraswamy, Ananda K., *El Vedanta y la tradición occidental*, op. cit., p. 260.

²³¹¹ En 1955, John Wheeler, combinando la mecánica cuántica con la relatividad general dedujo que en una región del tamaño de la longitud de Planck-Wheeler ($1,62 \times 10^{-33}$ centímetros) las fluctuaciones del vacío son tan grandes que el espacio tal como lo conocemos hierve y se convierte en borbotones de espuma cuántica, el mismo tipo de espuma cuántica que constituye el corazón de una singularidad espacio-temporal como pueda ser un agujero negro. <http://labellateoria.blogspot.com/search/label/gravitaci%C3%B3n%20cu%C3%A1ntica>

responde, el espacio sutil que amplía los tonos, tal como es la piel verbal que gira, genera, escucha; piel del ritmo, *infinivertidamente* viva:

REVISTE LAS CAVIDADES DE LA PALABRA

*con pieles de pantera,
amplíalas, piel para allá, piel para acá,
sentido para allá, sentido para acá,
dale aurículas, ventrículos, válvulas
y soledumbres, parietales,
y escucha atento su segundo
y cada vez segundo y segundo
tono.²³¹²*

Condensación vital e intensa escucha. El ritmo verbal, *infinivertido*, concentra la infinitud de las relaciones entre las cosas y la fuga hacia su abismo, en el momento preexpansivo o antelatido cósmico, el hervor de toda proyección atómica:

*Escribo desde la noche
desde la infinita progresión de la sombra,
desde la enorme escala de innumerables números,
desde la lenta ascensión interminable,
desde la imposibilidad de adivinar aún la conjurada luz,*

²³¹² Celan, Paul, *Obras Completas*, op. cit., p. 299.

*de presentir la tierra, el término,
la certidumbre al fin de lo esperado.*²³¹³

El paralelismo del legisigno indicial “*desde*” espacializa contextos insaturables; su recurrencia simétrica escande el espacio, lo disipa en la infinitud del lenguaje que se recuenta en la potencia de su tensión.

Este iterarse que conlleva el advenimiento de lo otro crea la indeterminación y se genera desde la espera. Aproximación previa al lugar de extrema vacancia en el cual, antes de ser palabras determinadas y expresadas, el lenguaje es el movimiento de la materia oscura o energía estructurante.

La abertura múltiple de lo poético no es un sentimiento interior, “sino un extraño afuera dentro del cual estamos arrojados en nosotros fuera de nosotros”, *expectroversión*. El espacio poético, “fuente y resultado del lenguaje, nunca es como una cosa, sino que siempre ‘se espacia y se disemina’”.²³¹⁴

*Extensión del vacío
en las estancias del amanecer.*

²³¹³ Valente, José Ángel, “Sobre el tiempo presente”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 132.

²³¹⁴ De ahí el interés que Mallarmé tiene por todo cuanto lo conduce hacia “la esencia singular del lugar, el teatro, la danza, sin olvidar”, ya que, nos recuerda E. Lisciani-Petrini, “lo propio de los pensamientos y de los sentimientos humanos también consiste en producir un *medio*. Toda emoción sale de vosotros, amplía su medio; o sobre vosotros cae y lo incorpora” (*Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, op. cit., p. 262).

*No puedo incorporarme, cuerpo,
en ti.*

*La voz
desciende muda con los ríos
hacia el costado oscuro de la ausencia.*²³¹⁵

La conciencia de que la lengua es un sistema de relaciones espaciales infinitamente complejas está en el fondo de la nueva concepción del espacio literario que permite engendrar en él “nuevas conexiones de movimiento, relaciones nuevas de comprensión”²³¹⁶. Es la base de la *hermeneusis*.

El análisis de las formas de espacialización podría mostrarnos que la superficie cubierta de signos no es, en el fondo, sino “la astucia espacial de la duración”²³¹⁷, donde cada elemento del lenguaje “sólo tiene sentido en la red de una sincronía”, porque el ser de éste es precisamente el espacio:

El lenguaje es espacio y había sido olvidado, mucho más porque el lenguaje funciona en el tiempo. Es la cadena hablada que funciona para decir el tiempo. Pero la función del lenguaje no es su ser, y el ser del lenguaje, precisamente, si su función es ser tiempo, es ser espacio”.²³¹⁸

²³¹⁵ Valente, José Ángel, “X”, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 273.

²³¹⁶ Lisciani-Petrini, Enrica, *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, *op. cit.*, p. 265.

²³¹⁷ Foucault, Michel, *De Lenguaje y Literatura, op. cit.*, p. 95.

²³¹⁸ *Ibid.*, p. 96.

La simultaneidad, la sintaxis, el orden del ritmo, la recursividad son signos espaciales del lenguaje. *Expectroversión* de éste que alude a una energía de los confines. Lo anterior está en sintonía con la clave de interpretación que nos revela Foucault:

El lenguaje es espacio, puesto que la misma sucesión de los elementos, el orden de las palabras, las flexiones, los acordes entre las diferentes palabras, la longitud de la cadena hablada obedecen, con más o menos latitud, a las exigencias simultáneas, arquitectónicas, espaciales por consiguiente, de la sintaxis.lo que le permite a un signo ser signo no es el tiempo, es el espacio”.²³¹⁹

El desvío, la distancia, lo intermedio, la dispersión, la fractura, la diferencia son los signos espaciales²³²⁰ mediante los cuales el lenguaje habla, *Maestro, la distancia es un cuerpo transparente, un animal translúcido*²³²¹. Constituyen la curva paradójica que se manifiesta como lo “impensable”.²³²²

El lenguaje por su propia naturaleza, constituye y abre cierto espacio, “un espacio a menudo muy complicado”²³²³; el espacio de la inocencia, según Foucault:

Espacio a la vez tenso y liso, además de cerrado y replegado sobre sí, que se abre en todas sus cualidades de licitud, abriéndose a

²³¹⁹ *Ibíd.*

²³²⁰ Foucault aclara que estas dimensiones, “no las ha tomado de las cosas para restituírnos su analogón y algo como el modelo verbal. Son comunes a las cosas y a él mismo: el punto ciego de donde nos vienen las cosas y las palabras en el momento en que se dirigen a su punto de encuentro” (*Entre filosofía y literatura, op. cit.*, p. 264).

²³²¹ Valente, José Ángel, “Patio, zaguán, umbral de la distancia”, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 189.

²³²² Esta ‘curva’ paradójica, calificada por Foucault como muy “diferente del retorno homérico o del cumplimiento de la Promesa, es sin duda, por el momento, lo impensable de la Literatura. Es decir, lo que la hace posible en los textos en los que podemos leerla hoy” (*Entre filosofía y literatura, op. cit.*, p. 264).

²³²³ *Vid. Foucault, Michel, De Lenguaje y Literatura, op. cit.*, p. 100.

la penetración absoluta de la mirada que puede recorrerlo, pero no pudiendo la mirada, en el fondo, sino resbalar sobre él.²³²⁴

Espacio que ha sido quizás, en el fondo, hecho sensible en la obra misma de Valente:

....

*El pezón es el centro
de la nocturnidad
y el vuelo busca el centro.*

Pájaro.

Mujer.

*La noche:
su sola luz vertiginosa
que estalla en sombras.*

Suena

*bajo las aguas ciegas
como latido o germen
un vuelo inmemorial
de pájaros solares.²³²⁵*

El espacio literario es también, sin embargo, un lugar de cenizas²³²⁶, de destrucción, de “eterno incendio” donde: “Las obras

²³²⁴ *Ibíd.*

²³²⁵ Valente, José Ángel, “Pájaros”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 90.

²³²⁶ El espacio literario es la parte del fuego. En palabras de Foucault, “lo que una civilización confía al fuego, lo que reduce a la destrucción, al vacío y a las cenizas, aquello con lo que ya no podría sobrevivir” (*Entre filosofía y literatura, op. cit.*, p. 389).

literarias nacen como algo que ya está consumido”²³²⁷. Espacia, distiende y consume rehaciendo una nueva forma de sus cenizas, como el Ave Fénix.

Un espacio cruzado por líneas de fuga que se transforman en destrucción, en abolición “sin perjuicio de caer para renacer”.²³²⁸

La literatura es esta relación constituyéndose, “tornándose oscuramente visible”²³²⁹, entre lenguaje, espacio y rotación de signos.

La tarea del análisis literario estaría orientada a concebir un lenguaje neutro o violento que deje aparecer o nombrar por sí mismo el espacio que lo constituye como lenguaje. Recursividad que permita la venida al lenguaje del espacio presentido de todo lenguaje, “el espacio en el que las palabras, los fonemas, los sonidos, las siglas escritas puedan ser, en general, signos”.²³³⁰

Un lenguaje que se haría cada vez más denso, liberándose de la separación entre literatura, lingüística, crítica y filosofía. Una Poética, finalmente, entendida como fundamento del lenguaje en su configuración de sentido pleno del hombre y su concepción rítmica del mundo. Tal es, por ejemplo, el objetivo del pensamiento, y de los textos, de Domínguez Rey, quien propone, según hemos dicho ya en otra ocasión, una poética de tales características.

²³²⁷ *Ibíd.*

²³²⁸ Deleuze, Gilles, Guattari, Félix. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, op. cit., p. 298.

²³²⁹ Foucault, Michel, *De Lenguaje y Literatura*, op. cit., p. 102.

²³³⁰ *Ibíd.*, p. 101.

CAPÍTULO SÉPTIMO.

*EL HAZ^{AD}. LOS LÍMITES DE LA FORMA Y LA
PULSACIÓN MATEMÁTICA.*



PRELUDIO. EL “GRUPO” N Y LA EMERGENCIA DE LA FORMA.

Está hecha con sonidos pero
no son de este mundo.
Andrei Tarkovski.

A lo largo de la Tesis hemos ido conformando la dinámica de los *límites de infiniversion y expectroversion* por sus relaciones con otros conceptos o problemas limítrofes de la poética y las matemáticas.

Infiniversion y expectroversion son modelos de apertura de los *límites* en sus relaciones de infinitud con la *trascendencia*, con la palabra *trans-ida*. *Infiniversion y expectroversion* corresponden a procesos limítrofes de formación, transposición y transformación (de la materia o el espíritu) que se generan en las correlaciones entre los arquetipos de *nada, nunca y nadie*.

En la estructura *infinivertida* del poema la extensión del infinito se disuelve e *invierte* en la densidad de lo infinitesimal hasta la transparencia. En cada vértice de la palabra se crean lluvias, mares, desiertos; se siente la textura de un texto cósmico.

La estructura poética de la *infiniversion* implica una pluralidad de versiones y opera como un *bucle* de escalas deconstructivas.

Los movimientos de esta estructura se forman en varias dimensiones de direcciones contrarias, como señala Valente: “ida y venida trazan sendas diferentes, aunque complementarias, como el uno y cualquier otra cifra en relación con el cero que las subyace”²³³¹. La estructura *infinivertida* despliega el devenir y evoca el laberinto y la espiral; es perpetua alternancia de salida y de regreso, de interior y exterior. Funciona de tal modo que cuando estamos en el fin da vuelta al comienzo, a los orígenes.

Del vientre mágico de la palabra poética nace la estructura *infinivertida* que nos revela la naturaleza de su fuente: una palabra *transida*, hueca y lejana, infinitamente vasta.

En el poema no hay *límites* para la materia infinita e informe en que todo se vierte. Escrito al borde de las aguas, nos revela la función del *límite*, su transparencia, abierto hacia lo que no tiene término, próximo y lejano a la vez. Dios, el horizonte. *Límite* que nos lleva siempre hacia él y se nos revela inalcanzable. Ausencia pura que todo lo alienta. Fuerza inmensa que actúa en el espacio infinitesimal, en la palabra *transida*.

En el poema no hay *límites* para la materia infinita e informe en que todo se vierte. Escrito al borde de las aguas, nos revela la función del *límite*, su transparencia, abierto hacia lo que no tiene término, próximo y lejano a la vez. Dios, el horizonte. *Límite* que nos lleva siempre hacia él y se nos revela inalcanzable. Ausencia pura que todo lo alienta. Fuerza inmensa que actúa en el espacio infinitesimal, en la palabra *transida*.

²³³¹ Valente, José Ángel, *Obra poética I, op. cit.*, p. 143.

Todas las palabras que aparecen en la poesía de Valente fluctúan en una sola que denominamos “trans-ida” porque trae el *silencio*. Palabra irreconocible que sólo vive en los *límites*, en la lejanía; que sólo respira en lo *trascendente*.

La palabra resulta *infinivertida* porque deviene a la vez molecular y cósmica. La lógica de la *infiniversión* se estructura en la *ilimitación del límite*, en el vacío intersticial, en el abismo en que se tensan los contrarios y advienen las fuerzas de formación del poema. Y allí nos preguntamos ¿cuándo comienza a respirar la palabra?. No lo sabemos, quizás cuando el cuerpo ha comenzado a silenciarse.

El pensamiento crece en el vientre de la palabra, entre su silencio. Ritma entre fronteras éticas, poéticas, matemáticas, estéticas y ascéticas. Pasamos del caos lucreciano al cosmos inestable por medio del *ritmo*, *el límite*, *lo intermedio*, el pensar.

El pensamiento se da por *infiniversión* de la expresión. La forma está vertida en la materia y contiene al creador y/o al lector.

Ya expusimos que la creación tiene un componente abductivo en cuanto instinto, animalidad, emoción, imaginación, adivinación y elección. Un pensamiento *infinivertido* en una musicalidad. Una luz natural *expectrovertida* en Otra luz.

Las categorías peirceanas nos llevaron a encontrar varios niveles, morfológicos, sintácticos y semánticos; en ellas contemplamos la diferencia en el tratamiento de los *límites*. En los niveles que están cercanos a la *Primeridad*, las palabras respiran en campos imantados,

energéticos. En el nivel de la *Segundidad* se diferencia cada letra, cada sombra del sonido, cada rescoldo, cada singularidad, cada *límite*, cada borde y, en la *Terceridad*, se dan colateralidades, adjunciones, proyecciones, paso de fronteras, *lógica de relaciones*.

Ahora bien, ¿cómo se consolida el material verbal para poder captar las fuerzas no sonoras, no visibles, ni pensables?

Una hipótesis que ronda esta problemática podría estar en el que hemos llamado el *Grupo N* (*nada, nunca y nadie*), cuyo lenguaje crea las estructuras *infinivertida* y *expectrovertida*. Y para indagar profundamente en ellas continuamos apelando a las herramientas de las matemáticas modernas y contemporáneas. La importancia de éstas últimas está en que se sitúan en los confines del *no*. No parten de un conocimiento positivo acumulado sino que de entrada se sitúan en un exterior “en cierta forma incognoscible” y desde esas fronteras exploran constructivamente sorprendentes espacios²³³².

Así que retomamos la problemática de los *límites* de lo poético, con el microscopio, el telescopio y, especialmente, el espectroscopio²³³³ matemático que corresponde, sobretodo, a las matemáticas modernas y contemporáneas. E investigamos en las líneas de sombra, los umbrales, espectros, difracciones, acordes, etc., de la palabra poética

²³³² Una inversión esencial respecto a las matemáticas modernas consiste, según F.Zalamea, “en la enorme capacidad de las matemáticas contemporáneas por construir incisivos avances técnicos desde linderos aparentemente inmanejables –clases no elementales (Shelah), geometría no conmutativa (Connes), lógica no lineal (Girard), etc.–, allende las clases de entornos normalizados que habían surgido naturalmente en la disciplina en la primera mitad del siglo XX.” <http://villaveces.info/SemLog/wp-content/libro.pdf>, p. 32.

²³³³ El espectroscopio como un aparato capaz de analizar el espectro característico de los movimientos ondulatorios.

expectrovertida. Para una mejor comprensión de este marco de trabajo se debe tener claro la siguiente distinción:

Las matemáticas clásicas (mediados XVII – mediados XIX) se caracterizan por un uso sofisticado del infinito, entre pensadores como Leibniz, Bolzano, Euler, Gauss, etc.

Las matemáticas modernas (mediados XIX – mediados XX) se caracterizan por un uso sofisticado de propiedades estructurales y cualitativas entre pensadores como Peirce, Galois, Riemann, Lautman, Hilbert, Gödel, etc. Dentro de las matemáticas modernas se acumula una inmensa cantidad de saberes que evolucionan: lógica matemática, teorías analítica y algebraica de números, álgebras abstractas, geometría algebraica, funciones de variable compleja, medida e integración, topología general y algebraica, análisis funcional, variedades diferenciales, teoría cualitativa de ecuaciones diferenciales, etc.

Las matemáticas contemporáneas (mediados del siglo XX hasta hoy) se caracterizan por un uso sofisticado de propiedades de “*transferencia, maleación y pegamiento*”²³³⁴ entre pensadores como Grothendieck, Freyd, Lawvere, Shelah.

Para continuar nuestra Tesis retomamos como guías a Peirce, Galois, Lautman, Gödel, Grothendieck y Freyd.

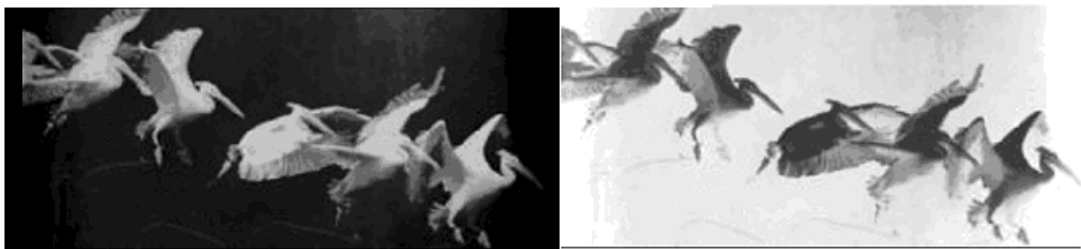
Se debe advertir que las matemáticas avanzadas *jamás* son reducibles a los modos de la teoría de conjuntos, ni a la lógica de primer orden, ni a las matemáticas elementales de los estudios de la filosofía

²³³⁴ Zalamea, F. <http://villaveces.info/SemLog/wp-content/libro.pdf>, p. 19.

analítica o filosofía del lenguaje, en los cuales se confunden modelos y lenguaje, eliminando así la variabilidad y la fluxión de la semántica. Las colecciones de estructuras matemáticas son independientes de cualquier consideración sintáctica o lingüística.

La teoría de Galois es paradigmática para comprender la compleja jerarquización de las matemáticas avanzadas. Con las creaciones de Galois se desencadena una serie de escalas constructivas, correspondencias inversas y gradaciones de todo tipo que nos permiten contemplar la emergencia de la creatividad matemática.

El pensamiento de Galois, Gödel y Grothendieck sirve como detonante metafórico para acceder a nuestra estructura *límite* que hemos llamado *expectrovertida* por comprometerse en las *iridiscencias* de la palabra poética, en su indecidibilidad, incompletitud, subtonos, sombras, oscilaciones, elipses, espectros, residuos, etc.



El ritmo del afuera. El exilio de los espectros. La difracción de la distancia.

PALABRA *EXPECTROVERTIDA*.

La estructura *expectrovertida* sustituye la relación unívoca por la pluralidad de las relaciones; transe entre lo discreto y lo continuo. Esta

estructura se constituye como *haz* de modelos (algunos de los cuales los estudiaremos en el siguiente capítulo) y abanico mágico de residuos: ámbar, sombra, limo, cenizas, etc.

Galois nos servirá también de guía implícito, en esta parte de la Tesis en la que indagaremos en los ritmos del descenso y el ascenso de la abstracción. En primer lugar, en el descenso, consideraremos la problemática de lo abstracto en su relación primigenia con la creación, el vacío, los *límites* y lo *hipotético* y, luego, en el ascenso, lo abstracto en cuanto lenguaje convergente de las artes y las matemáticas puras, en lo referente a la *autonomía* de sus estructuras, pluralidad de modelos y dinamicidad de fronteras. Haciendo las matizaciones pertinentes.

Ampliando las redes semióticas de la problemática de los *límites* buscaremos la intertextualidad con el ámbito pictórico en las obras de dos de los más grandes creadores del siglo XX, Paul Klee y Mark Rothko.

Las ideas de *límite* en las obras de Paul Klee y Mark Rothko están muy cercanas a las que podemos conjeturar en una estructura verbal *expectrovertida*, como la encontramos en gran parte de los poemas de Valente.

La *expectroversión* de los *límites* de esta poesía es resonante con las misteriosas bifurcaciones de las líneas en las pinturas de P. Klee. Las líneas en sus cuadros devienen abstractas, mutantes y creadoras. Pasan en medio de los puntos sin delimitar un contorno, divergen transversales. Las líneas como las palabras poéticas aparecen sin coordenadas, flotan.

La línea arrastra al punto hacia el afuera, huye entre los puntos, *infinivertidamente*, en otra dirección y vuelve a aquellos indiscernibles.

En la pintura de Rothko las manchas tienen los bordes temblorosos, arden, como los bordes en las palabras de los poemas de Valente. Los espectros y acordes de los cuadros de Rothko promueven una sonoridad secreta, son imprecisas fronteras ritmadas. Los delicados tránsitos de color de sus pinturas - mixturas progresivas imperceptibles-, son diferenciadamente *expectrovertidos* hasta hundirse en la unidad de lo Absoluto.

En cuanto a la poética de Valente, los restos y bandas de los versos traducen la intensidad de la infinitud de lo intermedio en el camino a la unidad simple. Los *límites* de las palabras son *expectrovertidos*, es decir, *dan espacio* a la sombra, a la luz y a sus espectros:

Cuerpo volcado

sobre sombra.

Toma forma de sí.

Se abre

hacia su vértice.

Tendido.

Escribo sobre cuerpo.

Número,

fracción.

Grafitto el siete

*Escribo,
 escribes sobre sombra, sobre cuerpo, donde
 viene la luz a requerirte oscura.*²³³⁵

Los signos de la obra nos remiten a un espacio de escalonamientos de planos móviles coexistentes; a una *expectroversión* de los *límites*; a una dispersión de la profundidad original que supone los conceptos lógico-matemáticos de *haces y redes*. Las redes de la *escritura, de la sombra*; implican a su vez radiaciones en todas direcciones, así el haz del *número, del cuerpo, de la luz*. El espacio poético se revela como fuente y *resultado* del lenguaje.

La conciencia de que la lengua es un sistema de relaciones espaciales infinitamente complejas está en el fondo de la nueva concepción del espacio literario que permite engendrar en él “nuevas conexiones de movimiento, relaciones nuevas de comprensión”²³³⁶. Es la base de la *hermeneusis*.

La simultaneidad, la sintaxis, la escansión del ritmo, la recursividad son signos espaciales del lenguaje. *Expectroversión* de éste que alude a una energía de los confines. En efecto, en las palabras, el movimiento de la materia compone figuras de rotación, traslación, elípticas, es decir, *distancias expectrovertidas* que verifican una energía estructurante o materia oscura.

²³³⁵ Valente, José Ángel, “(Escritura sobre cos)”, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 294.

²³³⁶ Lisciani-Petrini, Enrica, *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX, op. cit.*, p. 265.

El lenguaje aparece como movimiento oscuro y silencioso de las relaciones²³³⁷ y, en tal sentido, hay una homologación con todo movimiento relacionante, pues implica también el del conocimiento y de la mente del conocer.

La abertura múltiple de lo poético comprende un extraño afuera dentro del cual estamos exiliados; *expectroversión* de la interioridad.

El funcionamiento de las estructuras *infinivertida* y *expectrovertida* nos servirán como herramientas para explorar varios problemas literarios desde perspectivas de universalidad. Profundizaremos en el carácter *hipotético* de la literatura y las matemáticas; en la búsqueda de la autonomía en una y en otra dimensión.

Implicado con lo anterior replantearemos las relaciones entre exactitud e indeterminación.

Abordaremos las matemáticas modernas y sus dinámicas afines con la poesía, los procesos de lo libre y lo saturado; los enlaces entre niveles, en los que lo múltiple en un nivel se transforma en unidad en otro nivel, por medio de mixtos, ascensos y descensos.

Valoraremos algunos problemas de los teoremas de *limitación* como la *indecidibilidad* e *incompletitud* en los campos conceptuales y semánticos de lo poético tales como el inacabamiento y la equivocidad. Y en general, indagaremos en la *relacionalidad* de la *expectroversión* de los *límites* asociada al devenir del poema, la continuidad, la reintegración, la

²³³⁷ En este contexto, E. Lisciani-Petrini, nos reenvía al *límite* de las palabras, a la escansión del ritmo, “No se crea nada ni se habla en una forma creativa, sino mediante la aproximación previa del lugar de extrema vacancia en el cual, antes de ser palabras determinadas y expresadas, el lenguaje es el movimiento silencioso de las relaciones”. *Ibíd.*, p. 262.

síntesis abierta, la distancia, la modulación, la exterioridad, la difracción, etc.

En lo que llevamos de nuestra investigación hemos descubierto que bajo la piel de una “misma” palabra podemos discriminar distintas intensidades, atmósferas, densidades, profundidades, fuerzas, tránsitos, transparencias, etc.

Hemos caracterizado a la palabra poética como *trans-ida* porque su musicalidad nos pone en contacto directo con lo *trascendente*. Con lo cual se prueba que los *límites* de nuestro lenguaje no son los *límites* de nuestro mundo. Conjeturamos que los *límites* lógico-matemáticos, metafóricamente, de la palabra *trans-ida*, son lo hipotético, lo contrafáctico, lo potencial, lo incompleto, lo indecible e indecible.

La palabra *transida* está animada por una *sola* música que lo *trastorna* todo, trascendente. Los horizontes de esta musicalidad configuran, en el poema, el *Grupo N*²³³⁸ que está formado por los *haces*²³³⁹ de *nada, nunca y nadie*, por lo cual el *Grupo N* *transforma* todas las palabras en palabras abisales. Este *Grupo N* opera en el poema por inversiones y difracciones, generando entre las palabras los ritmos de *infiniversión* y *expectroversión*.

En nuestra Tesis hemos ido descubriendo que tales ritmos son propios de la palabra *trans-ida*. Del ritmo *infinivertido* expusimos sus dimensiones matemáticas de infinitud y vacío y del ritmo *expectrovertido*

²³³⁸ La idea de “grupo” es una metáfora de la hermosa concepción de Galois que ya citamos al comienzo de la tesis.

²³³⁹ Metáfora de la idea matemática de *haz* de A. Grothendieck.

vimos que actúa en la palabra poética como un prisma difractor que arroja sombras.

El ritmo *infinivertido* crece hacia adentro, hacia abajo y hacia atrás. Uno de sus símbolos es el torbellino inmóvil. Y el ritmo *expectrovertido* crece entre los umbrales de las palabras y de él nos queda el “vibrato”.

Estos ritmos configuran múltiples abstracciones, procesos, operaciones, estructuras, gramáticas y modelos de *límites* de lo poético.

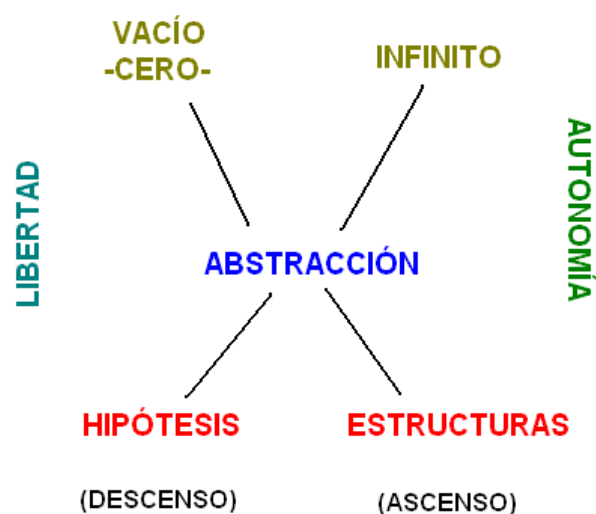
En este capítulo utilizaremos metafóricamente los conceptos matemáticos de *haz*, *grupo*, *estructura*, *esquema*, *mixto*, *modelo*, *etc.*, para investigar sobre las pulsaciones geométricas que se producen en la emergencia de la forma por la tensión del *HAZ* de la Trascendencia, que llamaremos *HAZ^{AD}* para aludir a la potencialidad de sus componentes (Alteridad, Ausencia, Dios, Deseo Infinito, *Decir*), es decir, el *haz* del silencio como fuente de la forma o *límite* de lo informe.



I. EL DESCENSO Y EL ASCENSO DE LA ABSTRACCIÓN. EL RITMO DEL LÍMITE.

BAJABA como un gran animal no visible el aire
a abreviar lo celeste.
J. Á. Valente.

La historia de las matemáticas y de la literatura muestran que el descenso de la abstracción conduce a las fronteras de lo hipotético, a los ámbitos de la libertad, la creatividad y lo indeterminado, a la *Primeridad*. Y el ascenso de la abstracción configura clases, haces, estructuras y modelos que conllevan a la *autonomía* y a la universalidad, categorías de la *Terceridad*. Esta problemática será la que trataremos a continuación detalladamente y, en relación con lo investigado en el capítulo anterior de la Tesis, respecto a los *límites* del vacío (cero) y del infinito. En síntesis abriremos las direcciones de la *infiniversión* verbal como acción genética y estructural a contraluz. Estos planteamientos pueden visualizarse en el siguiente diagrama que hemos inventado:



DESCENSO Y ASCENSO DE LA ABSTRACCIÓN.

(DESCENSO DE LA ABSTRACCIÓN): **CERO – VACÍO** →
 INDETERMINACIÓN → ABDUCCIÓN O RETRACCIÓN
 (CREACIÓN) → *HIPÓTESIS*.

(ASCENSO DE LA ABSTRACCIÓN): ESTRUCTURAS →
AUTONOMÍA → **INFINITO** → UNIVERSALIDAD.

En el presente capítulo profundizaremos en la lógica de lo *hipotético*, característica de las matemáticas y de la literatura moderna, de acuerdo con el resultado de los análisis que ha hecho Northrop Frye:

Acaso la mejor manera de describir el significado literario sea llamándolo hipotético y una relación hipotética o supuesta con el mundo exterior es parte de lo que usualmente se quiere decir con la palabra “imaginativo”.²³⁴⁰

La otra problemática -relacionada con lo hipotético en una jerarquía más alta- que plantearemos será la relacionada con la *autonomía*. Esta capacidad es relevante en la historia, métodos y filosofía de las matemáticas. En cuanto al texto literario, la autonomía de sus signos hace que en su lectura nos desplazemos en una dirección interna o “centrípeto”, por la cual, como señala N. Frye: “tratamos de elaborar, a partir de las palabras, el sentido del más amplio patrón verbal que constituyen”²³⁴¹. La función de las palabras pasa de ser la representación “de” algo a la de ser *conexión* en un contexto verbal. La palabra como

²³⁴⁰ N. Frye nos persuade sobre el manejo singular en este contexto de la palabra “imaginativo”: “Esta palabra ha de diferenciarse de “imaginario”, que usualmente se refiere a una estructura verbal aseverativa que no logra demostrar sus aseveraciones”. Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, Monte Avila Editores, Caracas, 1977, p. 103.

²³⁴¹ *Ibid.*, p. 102.

parte “literal”²³⁴² de una estructura en la que cada uno de sus elementos modifica a los demás, remitiéndose entre sí, en una lógica de relaciones que no describe ni asevera nada exterior, aclara N. Frye:

En literatura, las cuestiones de hecho o verdad se subordinan al fin primordialmente literario de producir una estructura de palabras por mor de sí misma y los valores de signo que tienen los símbolos se subordinan a su importancia como estructura de motivos conectados entre sí. Dondequiera que se nos ofrezca una estructura verbal *autónoma* de esta clase, tenemos literatura.²³⁴³

Los poemas se leen necesariamente como unidades perfectas, literalmente, como aparecen inmediatamente y, seguidamente, en su estructura interna de símbolos concatenados:

Entender un poema literalmente significa entenderlo como poema en su totalidad y tal como se presenta. Un entendimiento de este tipo comienza en la total rendición de la mente y de los sentidos al impacto de la obra como un todo para luego empeñar sus esfuerzos en unificar los símbolos con vistas a una percepción simultánea de la unidad de la estructura. (Constituye una secuencia lógica, de elementos críticos)²³⁴⁴.

También en las matemáticas modernas se dará un pacto inédito entre el pensamiento y sus símbolos, un nuevo poder para crear y/o una libertad fundamental. El matemático empieza a estar solo con un pensamiento puro, libre de fenómenos externos.

²³⁴² *Ibíd.*, p. 103.

²³⁴³ *Ibíd.*, pp. 103-104.

²³⁴⁴ Esta secuencia lógica la asocia el autor a la argumentación de Stephen en el *Portrait* de Joyce (*integritas, consonantia, claritas*) y agrega: “La comprensión literal ocupa en la crítica el mismo puesto que la observación, la directa exposición de la mente a la naturaleza, en el método científico”. *Ibíd.*, p. 107.

A lo largo del siglo XIX, la geometría de H. Grassmann²³⁴⁵, B. Riemann y Lobachevski²³⁴⁶, rebasan ampliamente los *límites* de la experiencia física. La geometría ya no se confina a las tres dimensiones del espacio sino que se descubre *ilimitada*²³⁴⁷ liberando la imaginación.

El desconocimiento de la naturaleza de los entes geométricos se debía, según Riemann²³⁴⁸ (1854), al descuido de una vasta área de posibilidades heurísticas en el ámbito de las magnitudes pluridimensionales que habría permitido un vasto círculo de hipótesis equiposibles. De su estudio habría surgido inmediatamente “una noción más general y articulada de los entes geométricos, de los espacios posibles y las métricas posibles”²³⁴⁹.

²³⁴⁵ Hermann Günther Grassmann (Stettin, 1809 - 1877), lingüista y matemático alemán, descubrió que el número de posibles dimensiones de interés para la geometría es ilimitado. Desarrolló ampliamente la idea de una geometría de n dimensiones, y a raíz de ella profetizó una nueva «liberación». Así se lee en un escrito suyo de 1845: «Mi Cálculo de la Extensión construye el fundamento abstracto de la teoría del espacio; por lo tanto, está libre de toda intuición espacial, y es una ciencia puramente matemática; sólo la aplicación específica al espacio [físico] constituye la geometría. Sin embargo, los teoremas del Cálculo de la Extensión no son simples traducciones de resultados geométricos a un lenguaje abstracto; tienen un significado mucho más general, porque mientras la geometría ordinaria está vinculada a las tres dimensiones del espacio [físico], la ciencia abstracta está *libre* de esa limitación”. Grassmann, Hermann citado en Zellini, Paolo, *La rebelión del número*, Sextopiso, Madrid, 2007, p. 12.

²³⁴⁶ Ivanovich Lobachevsky (1792 - 1856). Matemático ruso. Entre sus principales logros se encuentra la demostración de varias conjeturas relacionadas con el cálculo tensorial aplicadas a vectores en el espacio de Hilbert. Fue uno de los primeros en aplicar un tratamiento crítico a los postulados fundamentales de la geometría euclídea.

²³⁴⁷ Esta revolución se había infiltrado poco a poco. “En un artículo de la *Enciclopedia D'Alembert* había empezado a sugerir que se pensara el tiempo como una cuarta dimensión. Cauchy había exaltado la idea de un espacio n dimensional como algo que habría favorecido el progreso de las matemáticas (de la teoría de los números en particular)”. Zellini, Paolo, *La rebelión del número*, *op. cit.*, p. 12.

²³⁴⁸ Georg Friedrich Bernhard Riemann (1826 - 1866). Matemático alemán que realizó contribuciones muy importantes en análisis y geometría diferencial, algunas de ellas allanaron el camino para el desarrollo más avanzado de la relatividad general. Su nombre está conectado con la función zeta, la integral de Riemann, el lema de Riemann, las variedades de Riemann, las superficies de Riemann y la geometría de Riemann.

²³⁴⁹ Esta liberación de la imaginación está implícita en la tesis de habilitación de Riemann en la que destaca que no se pueden definir los principios espaciales apropiadamente, sólo nombrándolos:” La definición nominal implícita al decir «punto», «línea», «superficie» es incierta

Después de Riemann, Hilbert sentenció (1899) que, al hablar la geometría de objetos cuyas propiedades se tienen que deducir principalmente de axiomas, hace de las matemáticas una ciencia que elige *por sí misma* las bases de su propia edificación. Los “puntos” y las “líneas” dejan de ser cosas claras en sí para convertirse en objetos descritos por proposiciones, productos de elecciones libres o de axiomas revocables.

En 1868 H. Hankel dirá que la matemática debe considerarse puramente intelectual:

[...] una pura teoría de formas que tiene como objeto propio no la combinación de cantidades o de sus imágenes, los números, sino de entidades mentales a las que podrían corresponder objetos efectivos o relaciones, si bien esta correspondencia no es necesaria.²³⁵⁰

La idea de la inaudita creatividad del “espíritu” y, por tanto de la autonomía de las matemáticas, se incrementa con el tratamiento de los entes matemáticos como *clases o conjuntos*. A ella habían contribuido las grandes intuiciones de K. Weierstrass²³⁵¹, de Cantor y de R. Dedekind.

Dedekind consideraba los números como libres creaciones de la mente humana, “completamente independientes de las nociones o de las intuiciones del espacio y del tiempo”²³⁵². Pensaba que los números enteros se podían extraer de consideraciones lógicas referidas a *clases*

e imperfecta porque no capta las verdaderas determinaciones, que se traslucen con mucha más claridad que los axiomas”. Zellini, Paolo, *La rebelión del número*, op. cit., p. 13.

²³⁵⁰ Hankel, Hermann, citado en Kline, Morris, *El pensamiento matemático de la antigüedad a nuestros días*, op. cit., p. 1031.

²³⁵¹ Karl Weierstrass (1815 - 1897). Matemático alemán que se considera como el «padre del análisis moderno». Weierstrass es conocido por su construcción de la teoría de las funciones complejas por medio de series.

²³⁵² Dedekind, Richard, citado en Zellini, Paolo, *La rebelión del número*, op. cit., p. 14.

generales. Al liberarlos de su carácter específicamente aritmético, se descubrían como lo que eran: “conceptos *abstractos* de tipo perfectamente general, modos de legislar del pensamiento puro”²³⁵³.

Dedekind entendía todo objeto del pensamiento como aquello que era completamente determinado por todo lo que se podía afirmar o pensar de él. Con lo cual se preveía la existencia de un sistema o un conglomerado, completamente general.

Así, habitando en el reino de la abstracción, Dedekind creó la noción de *cadena*, con la que ofrecía una caracterización abstracta de la estructura del conjunto de los números naturales. Desde la condición general de *cadena* se podía construir “la teoría de los números, las definiciones de las operaciones aritméticas ordinarias, el principio de inducción y un teorema de existencia de clases infinitas”²³⁵⁴. Luego desarrolló una teoría general de las definiciones recursivas.

La alta *autonomía* que presenta la noción de *cadena* - connatural a la idea de clausura- es ejemplar para la contrastación de la autonomía en el poema. La *cadena*, como el poema, es un universo “cerrado” respecto a la ley de transformación definida en su interior: “ninguno de sus elementos se transformaba en algo que no perteneciera al propio universo”²³⁵⁵. Los números encontraban allí su propia cualidad y transparencia; eran lo que eran sólo en relación con “la totalidad que los encerraba y con las múltiples relaciones entre subsistemas de esa

²³⁵³ *Ibíd.*, p. 15.

²³⁵⁴ *Ibíd.*, p. 16

²³⁵⁵ Por ejemplo, “la multiplicación por un entero fijo, m , transforma todos los elementos de la cadena de los números naturales en el correspondiente «múltiplo» de m ”. *Ibíd.*

totalidad”²³⁵⁶. No estaban circunscritos a operaciones locales sino que seguían recorridos recursivos tales como las palabras en el poema, observemos:

*LA PRIMERA CAÍDA de la nieve
y el silencio tenaz de la naturaleza
en el amanecer.*

Me esfuerzo en descifrar un pájaro.

*¿No acudirá en definitiva el día
mudo en el antedía
de tanta claridad?*

*Late en mi mano un pájaro,
la longitud entera de su vuelo
en el primer silencio de la nieve.*

¿Quién eres tú?

*¿Qué despierta contigo
en este despertar?*²³⁵⁷

²³⁵⁶ De tal modo, que “La suma y la multiplicación no eran mecanismos circunscritos, con una finalidad operativa inmediata y «local»; eran en cambio recorridos implícitos de una totalidad, en virtud de un esquema de definición por recursión en el que se vería el adelanto de la teoría de Church y de Kleene”. *Ibíd.*, p. 18.

²³⁵⁷ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 107.

Contemplamos la cadena conceptual creada en el acto de descifrar la palabra o pájaro en su despertar inscrito en el infinito actual de la nieve. Instante vibrátil, flotando en el limbo de lo concebible e interpretable. *Límite* que bordea con lo infrasemiótico, aquello que empuja y subsiste; el *antedía, la primera caída de la nieve, el silencio tenaz de la naturaleza en el amanecer*. Desdoblamiento de los espectros: pájaro-vuelo-silencio-nieve. *Expectroversión* del silencio, apertura de los *límites*, sondeo abstracto y visionario, de lo que aún no es, pero ya late. Desciframiento del antedía “inconcebible” en la recursividad del pájaro, el vuelo y la nieve: *Late en mi mano un pájaro, /la longitud entera de su vuelo / en el primer silencio de la nieve*.

En el descubrimiento matemático de la *cadena* aparece la idea crucial de una «totalidad», dentro de la cual se pueden definir estructuras parciales: “estructuras en las que el «todo» se pudiera pensar articulado en toda la riqueza de las posibilidades intrínsecas propias, *sin jamás salirse de sí mismo*”²³⁵⁸. El sistema se consideraba *infinito*, como si con él se rehiciera la estructura posible del mundo y así del poema.

El concepto de *cadena* remite al *absoluto* hegeliano, a su desarrollo siempre dentro de sí mismo, pues la *cadena* lo evoca por su «referencia a sí misma» mediante la transformación interna que la define. Se trata del infinito como un ser vuelto en sí. Para Hegel la construcción del sistema de los conceptos debía completarse sin acoger nada de fuera,

²³⁵⁸ *Ibid.*, p. 16.

en un marco tan amplio del pensamiento que pudiera “contener dentro cualquier movimiento de aparente fuga hacia el exterior”²³⁵⁹.

En 1910, Cassirer analiza las implicaciones filosóficas del sistema de Dedekind y considera la abstracción efectuada por éste como una “liberación”:

El acto de abstracción, tiene la finalidad de hacernos conscientes de una relación considerada en sí y por sí, independientemente de los casos particulares a los que se puede aplicar, así como de las circunstancias psicológicas accesorias del sujeto.²³⁶⁰

Los números están comprendidos en un aparato lógico. Ya no existen entes matemáticos, han sido reemplazados por su construcción ideal, la cual se asienta como esquema de referencia absoluto²³⁶¹.

Cassirer sugiere, también, que la *cadena* es la vía para finalmente considerar legítimo el infinito actual, ya que su universo traslada la actualidad del número al sistema, de lo individual al todo, sin dejar nada fuera de él:

El infinito actual puede introducirse en las matemáticas no tanto porque haya “números infinitos”, sino más bien por el hecho de que los números son partes de “algo infinito” que encierra virtualmente todo lo que se puede hacer o inventar con los números²³⁶².

El caso de la *cadena* de Dedekind es sólo un ejemplo, entre muchos de las matemáticas modernas, para ilustrar el camino abstracto

²³⁵⁹ *Ibíd.*, p. 17.

²³⁶⁰ Cassirer, Ernst citado en *Ibíd.*, p. 18.

²³⁶¹ Esta es la referencia para quien quiera saber qué es un número, una *cortadura* o una operación aritmética.

²³⁶² Cassirer, Ernst citado en Zellini, Paolo, *La rebelión del número*, *op. cit.*, p. 18.

de su autonomía y contrastarla con la propia virtualidad de la estructura verbal. Este ascenso de lo abstracto lo podemos sintetizar así:

NOCIÓN DE → AUTONOMÍA → ABSOLUTO → INFINITO
 CADENA (HEGEL) ACTUAL
 (DEDEKIND)
 → ABSTRACCIÓN.
 (CASSIRER)

De todos modos y antes de concluir este apartado sobre el ascenso y el descenso de la abstracción debemos dejar en claro el rasgo relevante de las matemáticas modernas referente a los *enlaces teorematícos* por los cuales se liga lo que es múltiple en un nivel con lo que es uno en otro nivel, por medio de *mixtos*, ascensos y descensos.

Dichos *mixtos*, sobre los que volveremos más adelante, pertenecen a esquemas intermedios en los que se puede seguir la emergencia de la forma. Un *mixto*, en el sentido que le da Lautman, podría ser, en la poética de Valente, el símbolo del *ámbar* en cuanto conserva de su antigua estructura el carácter de fósil y de la nueva estructura proyecta la luz viviente. Así, de este modo, *el mixto del ámbar* refleja el comportamiento y las propiedades universales de la palabra *trans-ida* en cuanto *libera* las ideas y sus dualismos.

Los procesos de ascenso y descenso están indisolublemente ligados en las matemáticas in extenso, tal como lo veremos con el concepto de Grupo de Galois. Estas correspondencias propugnan el enriquecimiento mutuo entre las Matemáticas efectivas y la Dialéctica, concebida por Lautman como Dialectica común que domina distintas

teorías; preludio de una categoría abstracta. Según F. Zalamea, dicho enriquecimiento se refleja:

[...] en un ascenso y descenso natural entre las *nociones* e *ideas* lautmanianas, por un lado, y los *mixtos*, por otro lado. De hecho, ascendiendo desde los mixtos, se *liberan* “nociones” e “ideas” que permiten situar el lugar de esos mixtos dentro de una dialéctica más amplia; y, a su vez, descendiendo desde las “nociones”, se elaboran nuevos mixtos para precisar y *encarnar* el contenido de las “ideas” en juego²³⁶³.

Sobre esta importante dinámica que creemos está también presente en el campo poético volveremos al estudiar la filosofía de las matemáticas de A. Lautman.

1. RITMOS, GEOMETRÍAS Y ESTRUCTURAS DE ELEVACIÓN E INMERSIÓN DE LOS LÍMITES.

[...] el “magnetismo” de la voz debe traspasarse
a la alianza misteriosa y justísima
de las ideas o de las palabras.
La continuidad del sonido hermoso es esencial.
Paul Valéry.

En los ascensos y descensos del poema hemos descubierto que los *límites* pueden ser considerados como diagramas, símbolos incompletos, *mixtos*, estructuras *infinivertidas* y *expectrovertidas*, multiplicidad de horizontes, objetos libres o categorías e infinitud de lo *trascendente*.

²³⁶³ Zalamea, Fernando, *Filosofía sintética de Las matemáticas contemporáneas*, op. cit., p. 49.

Como hemos visto en los anteriores capítulos y especialmente en el sexto, la estructura *infinivertida* de los *límites* opera en las *distancias* moleculares y cósmicas del poema; por elevación e inmersión en lo *trascendente*. Y, a su vez, la estructura *expectrovertida*, está implicada, igualmente, desde el afuera, la *exterioridad*, lo *trascendente*, y opera en los subtonos, zumbidos, residuos, sombras, pliegues, espectros. Una y otra ascienden y descienden por la luz y la materia o el espíritu.

Los ascensos y descensos son, como ya dijimos, una característica muy importante de las matemáticas modernas ya que por esta dinámica se producen los enlaces teorematológicos entre distintos niveles y se configura una compleja jerarquización de las diversas teorías matemáticas, ligada a su vez con una gran riqueza semántica reflejable en la multiplicidad de modelos.

En el espacio del poema estos ascensos y descensos también están asociados a una compleja jerarquización que responde al horadamiento de la palabra *trans-ida* por todos los *estratos* de sentido que en ella se unifican, por todos los estratos de la memoria que *convergen* hacia el origen. Esta asombrosa reunificación es también característica de las matemáticas avanzadas como lo hemos repetido ya.

En el siglo XX, Albert Lautman²³⁶⁴ se sumerge en el amplio conglomerado de las matemáticas de su época y detecta algunos rasgos

²³⁶⁴ La obra de Albert Lautman (1908-1944) merece entenderse, según F. Zalamea, como la más incisiva obra filosófica del siglo XX que se detiene en las matemáticas modernas, y que busca dibujar los mecanismos ocultos de la creatividad matemática avanzada, así como sintetizar los enlaces estructurales. Zalamea Fernando. <http://villaveces.info/SemLog/wp-content/libro.pdf>.

específicos de las matemáticas avanzadas, que no se dan en las matemáticas elementales. En las matemáticas modernas Lautman profundiza en su peculiar “unidad de métodos estructurales y de polaridades conceptuales detrás de la anterior multiplicidad efectiva”²³⁶⁵ y en una serie de problemáticas que consideraremos más adelante.

Asimismo, nosotros, hemos encontrado una unidad de métodos estructurales en la poética de Valente. La experiencia de los *límites* incide en figuras lógicas de inversión, transposición, sobreposición, transferencia, difracción y desdoblamiento de los signos; todo lo cual se traduce en la *apertura de los límites*. Esta unidad de sentido se puede generalizar en dos estructuras: *infinivertida* y *expectrovertida*.

La estructura general *infinivertida* unifica niveles de polaridades, entre otras la que tratamos en el capítulo sexto, caos-cosmos. Transitamos desde la materialidad vibrante de lo verbal, fulgor, latido, animalidad hacia complejas arquitecturas sonoras y conceptuales.

En las propias palabras “*infinivertida*” y “*expectrovertida*”, la letra “t” sufre una torsión y en esto se involucra el que, al ser estructuras que consideran los *límites* de la materia verbal, el desbordamiento de sus luces, sombras y sonidos pasen ahora, transformados en *infiniversión* y *expectroversión*, a considerar los *límites* conceptuales y semánticos, las *contraversiones* y lo indecible.

²³⁶⁵ *Ibíd.*

Empresa un tanto similar a la que realiza Roman Jakobson en la lingüística y poética debido a la fuerte influencia que recibe de la pintura moderna desde muy joven. Basta mencionar su fecunda amistad con Malevich, del cual toma la idea de arrancar la letra de su línea única para alcanzar la distribución de las masas de letras-sonidos en el espacio:

Llegados a la idea del sonido, tuvimos las notas-letras que expresan las masas fónicas. Tal vez se podría hallar un nuevo camino en la composición de estas masas fónicas (ex-palabras). De esta suerte, arrancamos la letra de su línea, de su dirección única, y le damos la posibilidad de moverse libremente...Por consiguiente, llegamos a... la distribución de las masas de letras-sonidos en el espacio, tal como el supremacismo en pintura. Estas masas quedarán suspendidas en el espacio y procurarán a nuestra conciencia la posibilidad de adelantarse cada vez más lejos de la tierra"²³⁶⁶

Esto nos hace pensar en la línea flotante y cósmica que anima la poesía de Valente, en la cual las moléculas o estructuras auditivas se unifican con el origen de su disposición tipográfica produciendo el *volumen* del poema que corresponde a una palabra *audiovertida*:

*SÓLO la soledad resuena larga
igual que cola o viento.
Vienen
desde el vacío las palabras,
nos poseen desnudos en su centro abrasado
y en él nos desengendran
para hacernos nacer*

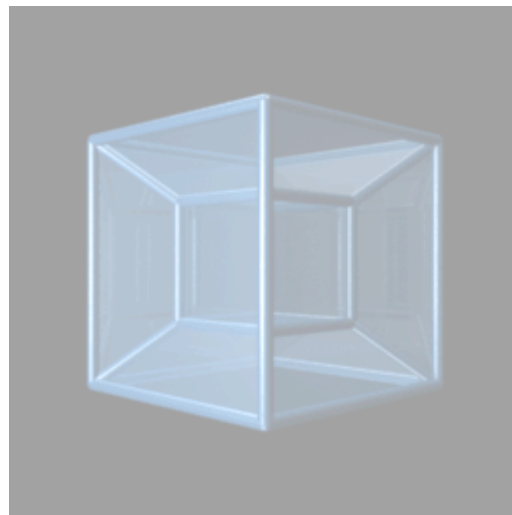
²³⁶⁶ Jakobson, Roman, *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, Crítica, Barcelona, 1981, p. 176.

.....²³⁶⁷

Este sonido venido del espacio nos envuelve en el volumen de su musicalidad como el concierto para piano solo de Alkan, *SÓLO la soledad resuena larga /...viento. / Vienen.*

Sólo, soledad, resuena, larga, igual, cola. Viento, vienen, vacío, centro asocian aliterativa (v, l, s, n y alternancia vocálica) y semánticamente (movimiento / quietud / rotación) un continuo de engendramiento.

En el cubo vacío del poema somos poseídos, desengendrados e *invinvertidos* para nacer en otro cubo silenciado. Con esto podemos decir, geoméricamente, que tenemos dos cubos anidados:



Unidad de la topología sonora de las letras o del volumen tipográfico del sonido. Cubo vacío que engendra otro cubo de silencio.

ESTRUCTURA *INFINIVERTIDA*

²³⁶⁷ Valente, José Ángel, “(Segunda oda a la soledad, fragmento)”, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 25.

En este diagrama de la estructura *infinivertida* alcanzamos a ver la unidad de la topología sonora de las letras o del volumen tipográfico del sonido.

Esta dinámica estructural de la poesía es afín a la que encontramos en la obra de Cezanne, para quien es preciso reducir las formas “al cubo, el cilindro y la esfera”²³⁶⁸; con tal propósito, las imágenes se hacen fluctuantes y sincopadas, como en la poética de Valente: *SÓLO la soledad resuena larga /igual que cola o viento.*

En los últimos paisajes de Cezanne el trazo alcanza un valor autónomo, abstracto, rítmico; los caminos o las casas no existen como formas aisladas, sino en función de su oscilación dentro de un mismo ritmo. La fluctuación de la imagen es relativa al contexto que la envuelve, a la conexión con las imágenes contiguas.



2369

EXPECTROVERSIÓN: OSCILACIÓN DENTRO DE UN MISMO RITMO.

²³⁶⁸ Barros, Tomás, *Ritmo y abstracción*, Edicios do castro, A Coruña, 2001, p. 80.

²³⁶⁹ Pintura de Cezanne.

Con este paisaje podemos abducir que los *límites* verbales en la poética de Valente también oscilan dentro de un mismo ritmo; sus palabras devienen *optivertidas*. Esto nos lleva a conjeturar la unidad de las estructuras *audiovertidas* y *optivertidas* de los poemas en la estructura más general que hemos bautizado *infinivertida*. Con este argumento podemos volver a la formulación de Albert Lautman en su especificación de las matemáticas modernas en cuanto “unidad de métodos estructurales y de polaridades conceptuales detrás de la anterior multiplicidad efectiva”²³⁷⁰, para continuar ampliando y contrastando su perspectiva filosófica con los signos poéticos. Posiblemente encontramos en los *límites* o fronteras verbales de la poesía de Valente otras unidades estructurales, además de las *audiovertidas* y *optivertidas*.

Por el momento señalaremos otro nivel estructural de gran importancia heurística para la Filología, en el cual la sobreimpresión del *Decir* -de la que se habló en capítulos anteriores- lleva a una estructura *sobreinvertida*, que pasaremos a analizar.

El hecho de que las sombras de las palabras estén siempre unas sobre otras y obedezcan con frecuencia a una simetría vertical provoca la aparición o proyección de un signo borroso o espectral:

Y todos los poemas que he escrito

vuelven a mí nocturnos.

Me revelan

²³⁷⁰ Zalamea Fernando. <http://villaveces.info/SemLog/wp-content/libro.pdf>.

*sus más **turbios secretos.***

Me conducen

*por **lentos** corredores*

*de **lenta sombra** hacia qué reino **oscuro***

*por **nadie** conocido*

y cuando ya no puedo

volver**, me dan la clave del **enigma

*en la pregunta misma **sin respuesta***

*que hace nacer la luz de mis pupilas **ciegas**.²³⁷¹*

En un nivel los campos semánticos sobreimpresos de *la lentitud*, *el volver*, *lo secreto*, *la conducción*, *los corredores*, *el reino oscuro*, *lo desconocido*, *la impotencia*, *lo ciego*, estructuran la isotopía de lo *laberíntico*. En otro nivel observamos que los campos semánticos sobreimpresos de *lo nocturno*, *la revelación*, *lo turbio*, *lo secreto*, *el reino oscuro*, *lo desconocido*, *la clave del enigma*, *la pregunta misma sin respuesta*, estructuran la isotopía de la *enigmaticidad*, la cual está **modulada** en la isotopía de lo *laberíntico* y a su vez lo *sobreinvierte*: *hace nacer la luz de mis pupilas **ciegas**.*

La línea espectral (*hace nacer la luz de mis pupilas **ciegas**)* es una línea oscura o brillante en un espectro uniforme y continuo, resultando de

²³⁷¹ Valente, José Ángel, "(Centro)", *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 98.

una carencia de fotones en un estrecho rango de frecuencias. La lectura de esta línea espectral permite ver la luz de lo ausente y lo *lejano*; *expectroversión*.

Esta luz de lo lejano es captada por la rejilla de difracción que produce la *sobreinversión* de las palabras que operan como ranuras móviles y con algún tipo de fotodetector que les permite captar en la máxima distancia la intensidad de la luz y también su estado de polarización. Entonces podemos conjeturar que por las palabras *expectrovertidas* se transforma la luz en un haz de rayos paralelos y a la vez se invierte en sombras, con lo que los *límites* o fronteras del poema se multiplican. Con esta multiplicación aparece la *sobresignificación* de la palabra poética como su propio enigma.

La *expectroversión* de la palabra poética refracta y difracta la luz de los *límites*. Esta *expectroversión* nos recuerda la pintura de Duchamp.



Expectroversión. Superposición simultánea de los *límites* de una forma en movimiento.

En este pintor la localización de los *límites* procede de la multiplicación de las fronteras –*propiedad que comparte con las matemáticas modernas*-. Esto es resultado de superponer simultáneamente los distintos aspectos que adopta una forma en movimiento.

Las estructuras verbales que hemos bautizado *infinivertida* y *expectrovertida* integran las estructuras *audiovertidas*, *optivertidas* y *sobreinvertidas* y tienen adicionalmente otro importante valor hermenéutico en cuanto estructuras genéricas de *múltiples modelos*. Esta hipótesis la vamos a ir desarrollando a lo largo de lo que queda de la Tesis por tratarse de un método semiótico que promete ser muy amplio, plural, dinámico, contextual e intertextual al considerar el problema de los *límites* con herramientas de las filosofías de las matemáticas modernas y contemporáneas²³⁷².



²³⁷² Acerca de las filosofías matemáticas modernas y contemporáneas hablaremos más adelante.

II. DESCENSO DE LA ABSTRACCIÓN. EL LÍMITE DE LA CREACIÓN.



ENTRE LOS PÁJAROS LA NOCHE. LA ESTRUCTURA VERBAL *INFINIVERTIDA*. LA MIRADA INVERTIDA EN EL *AFUERA*.

La intensidad de la trascendencia se expresa en una *so/a* palabra “*trans-ida*” que traduce el ansia de lejanía. En el núcleo semántico de esta palabra han ido creciendo ideas y transformándose en ritmos, estructuras, modelos y, posiblemente, en haces conceptuales y redes de relaciones abstractas.

Mágicamente, las raíces y potencias de la palabra *trans-ida* se han podido aplicar sobre ella misma, transmutándose, en su propia crítica y en su propio método. Autonomía y libertad del *transir* y el transirse. El transir que se expande hasta el *infinivertir*. Con este concepto hemos conseguido estudiar los problemas más importantes vinculados a la experiencia de los *límites* en la poesía moderna (*inversión* de la *mirada*, de la *escucha*, del *conocimiento*; *contraluz*, etc.) y contrastarlos con otros del ámbito lógico-matemático, logrando así una mixtura semiótica.

La palabra *trans-ida* trajo a luz y contraluz la estructura *infinivertida* y, con ésta, el instrumento para tratar diversos problemas de

limitación y fronteras: *el cero, la ausencia, la nada, el vacío, el infinito, la trascendencia, la indeterminación, la indecidibilidad, la incompletitud y el continuo*. Es decir, la estructura *infinivertida* se ha ido transformando en un prisma del pensamiento, en un **haz** de infinivertibilidad.

La estructura *infinivertida*, constata que todas las cosas se vierten, caen, nacen del caos, su fluidez actúa como en la física de Lucrecio, en la declinación y lo *ilimitado*.

En el capítulo anterior descubrimos el modelo de poema *infinivertido* y ahora, generalizando este concepto, lo observamos como *estructura*. Y con esta apertura lógica podremos explorar el principio abstracto como instrumento de creación en la estructura verbal *infinivertida*. Comenzaremos indagando en la dinámica de los *límites* de esta estructura, en la cual habíamos observado que la palabra poética *revertía las formas y lo dicho*. Siguiendo esta tesis veremos que tal palabra desfonda lo fenomenológico y curva el pensamiento. Intentaremos aproximarnos al principio abstracto de la estructura *infinivertida*, en sus movimientos de descenso y ascenso. Aunque en este apartado nos vamos a centrar en el primero de ellos.

En primer lugar, en el descenso, consideraremos la problemática de lo abstracto en su relación primigenia con la creación, el vacío y lo hipotético y, luego, en el ascenso, lo abstracto en cuanto lenguaje convergente de las artes y las matemáticas puras, en cuanto a la autonomía y dinamicidad de sus estructuras. Haciendo las matizaciones pertinentes.

El camino de descenso de la abstracción de la estructura *infinivertida* nos lleva al *límite* de la pre-palabra, de la *anteversión transverbial* y el ascenso de la abstracción a los *límites* de los arquetipos universales del Grupo *N*, *nada*, *nunca* y *nadie*.

La estructura *infinivertida* nos ayuda a comprender los *límites* del lenguaje en cuanto movimiento extremo de un doble tránsito: atraviesa el lenguaje y llega al silencio primigenio y, desde allí, atraviesa el silencio para llegar al lenguaje originario. Se trata del acontecimiento en que el zumbido de la palabra *trans-ida afecta* y rompe la red lingüística del mundo, la cerrazón del yo, es atravesada. Al mismo tiempo ese zumbido no es sino el sonido originario, la palabra primigenia que ha *atravesado* la red lingüística. Esa palabra originaria, *anteversión transverbial*, todavía no pertenece al lenguaje, pero es un *pro-logos* no verbal al lenguaje, a través del cual se *abre* nuevamente el camino al lenguaje.

La *anteversión transverbial* que hemos ido sondeando en la Tesis nos ha mostrado el vacío en acción, aquél en el que la palabra comienza a respirar. La *vacuidad infinivertidamente* energizada posee un principio de abstracción que es instrumento del poder de creación por cuanto retrae las formas a un fundamento rítmico en el que se devuelve a la vida.

La estructura *infinivertida* opera como traductora de los modos en que la ausencia gravita. Busca debajo el hálito ajeno que impulsa el poema; muestra el anuncio, informe aún, de un Otro. *Infinivertidamente*, lo que no-es, informa; su peculiaridad abstractiva es la que está más próxima al tejido de la creación.

La generatividad de la *infiniversión* o pluralidad de *contraversiones* está en la libertad de ser de *otra* manera. Allí se deviene luz, silencio, oscura animalidad. La palabra *infinivertida* es entendimiento con lo precreado, escucha de lo informe. Comienzo que narra H. Broch:

[...] viendo el animal desde dentro, oía el mudo lenguaje de los animales, oía con ellos, les oía por dentro, oía cómo continuaba resonando en sí la muda canción de las esferas, sustentada por el eco de la más profunda oscuridad de la tierra, un entendimiento con lo precriatural, con lo precreado, que dormita inquieto sobre la oscuridad en el fondo de toda animalidad y trenza por completo su mudo lenguaje.²³⁷³

La *infraversión* desvela la animalidad abstracta, aún por hacer, vista desde dentro, en el abismo abierto. La palabra excava en el suelo de lo subanimal, lo infraanimal, “reconocido como la más íntima raíz de toda esencialidad creada”²³⁷⁴. La *infiniversión* se entrega a todo lo que alrededor tiende sin palabras al lenguaje, se entrega a lo increado que lucha por la creación. Todo lo que tiende a aquél “con lengua demasiado pesada o demasiado leve”²³⁷⁵; transparente lluvia de la animalidad.

El descenso de lo abstracto sigue el proceso embrionario de la voz, su luz intersticial en el laberinto de las sombras, *Bajamos lentos por su lenta luz / hasta la entraña de la noche.*

El lenguaje sondea la materia informe en espera de que la expresión del poema clarifique su conocimiento.

²³⁷³ Broch, Hermann. *La muerte de Virgilio, op. cit.*, p. 466.

²³⁷⁴ *Ibíd.*

²³⁷⁵ *Ibíd.*

1. EL PRINCIPIO ABSTRACTO COMO INSTRUMENTO DE LA CREACIÓN MATEMÁTICA.

Hemos investigado en los anteriores apartados en el principio abstracto como instrumento de creación en la estética, la poética y anunciado su actuación en las matemáticas y sobre ésta vamos a explorar ahora.

El proceso de inmersión y de tanteo también aparece en la creación matemática según los testimonios de creadores como Peirce, Henri Poincaré²³⁷⁶, Jaques Hadamard²³⁷⁷, Hardy²³⁷⁸, L. E. J. Brouwer²³⁷⁹, Hermann Weyl²³⁸⁰, Jean Cavaillès²³⁸¹, Alexandre Grothendieck, etc.

Leibniz afirmaba con clarividencia que el “arte es la más elevada expresión de una aritmética interior e inconsciente”. Podríamos añadir, también, que en los textos poéticos subyacen geometrías musicales que se hacen y deshacen.

²³⁷⁶ Henri Poincaré (1854 – 1912). Matemático, científico teórico y filósofo de la ciencia. Poincaré es descrito a menudo como el último «universalista» capaz de entender y contribuir en todos los ámbitos de la disciplina matemática.

²³⁷⁷ Jacques Salomon Hadamard. Versalles, (1865 - 1963).

²³⁷⁸ Godfrey Harold Hardy (1877-1947) Matemático británico. Su ensayo de 1940 sobre la estética de las matemáticas (*A Mathematician's Apology*) ha sido a menudo considerado la mejor introducción a la forma de pensar de un matemático abocado a su trabajo. Se le atribuye la reforma de las matemáticas británicas al haber promovido su concepción de las matemáticas puras.

²³⁷⁹ Luitzen Egbertus Jan Brouwer, matemático holandés (1881-1966). Sus trabajos ocuparon temas como Lógica, Topología, Teoría de la Medida y Análisis Complejo. Promovió la escuela matemática Intuicionista

²³⁸⁰ Hermann Weyl (1885 - 1955). Matemático alemán. Estuvo relacionado con la tradición matemática de la Universidad de Göttingen, representada por David Hilbert y Hermann Minkowski. Su investigación ha sido muy relevante para la física teórica así como disciplinas puras, incluyendo la teoría de números. Fue uno de los matemáticos más influyentes del siglo XX.

²³⁸¹ Jean Cavaillès, (1903-1944), matemático y filósofo francés.

Los elementos matemáticos de gran parte del arte abstracto muestran, según la teoría de Steiner, una “provocativa significación”²³⁸². Sugieren que las raíces de las matemáticas puras son funcionalmente anteriores al limitado intelecto humano. *Infinivertidamente*, las matemáticas se mueven desde el torbellino del pre-ser, del cero originario. También, en el ámbito poético, como hemos visto, el proceso embrionario de la letra surge del desprendimiento de todo condicionamiento previo.

Poincaré reacciona ante la utilización de una lógica preexistente en las matemáticas, ya que ellas mismas son la génesis de una lógica que se hace cada vez más flexible, rica y penetrante. Su progreso no depende de la aplicación de formas rígidas, sino “en una creación incesante de formas inteligibles nuevas, en una ampliación gradual de las condiciones de inteligibilidad”²³⁸³. El proceso mental de las matemáticas implica una “experiencia” que supone una transformación del propio espíritu.

En la línea de G. Cantor, en referencia a su tesis de una “libertad” del pensamiento matemático, Poincaré, proclama un desprendimiento del espíritu humano de la tiranía del mundo exterior²³⁸⁴. El arte del matemático era para Poincaré un arte del *nombrar* y el mismo nombre estaba investido de poder creador. Esta facultad demiúrgica permitirá simplificar los enlaces conceptuales entre nociones aisladas.

²³⁸² Vid. Steiner, George, *Gramáticas de la creación*, op. cit., p. 146.

²³⁸³ Zellini, Paolo, *La rebelión del número*, op. cit., p. 43.

²³⁸⁴ En 1908 decía Poincaré: “Cuanto más se aparten estas especulaciones de las concepciones más comunes y, por consiguiente, de la naturaleza y sus aplicaciones, mejor nos mostrarán lo que el espíritu humano puede hacer cuando se sustraiga progresivamente a la tiranía del mundo externo, y por tanto nos lo darán a conocer mejor en sí mismo”. Citado en *Ibíd.*, pp. 42-43.

La creación se retrae a la experiencia del pensamiento en acto sin ninguna referencia que no sea el imprevisible devenir de la matemática, como lo confirma J. Cavallès:

Las modalidades de definición son dejadas a las variaciones y a las exigencias de su movimiento: por cada nueva adquisición aparecen, por otro lado, nuevas posibilidades. El enriquecimiento de lo nombrable coincide con el enriquecimiento mismo de la ciencia.²³⁸⁵

En el libro *Psicología de la invención en el campo matemático*, Hadamard usa la introspección para describir el proceso mental matemático. Sin embargo, en contraste con los autores que identifican el lenguaje y la cognición, Hadamard describe su propio pensamiento matemático como ausente de palabras, acompañado a menudo de imágenes mentales que condensan la idea global de una prueba²³⁸⁶.

Para explicar el proceso creativo, este matemático utiliza un modelo que consta de cuatro fases: 1) preparación, que consiste en el análisis preliminar del problema; 2) incubación, o la fase de trabajo inconsciente; 3) iluminación, que sería el momento en que tiene lugar la intuición creativa y 4) verificación, o la fase durante la que la idea es evaluada.

²³⁸⁵ Jean Cavallès subraya la importancia de una regresión a las raíces del pensamiento: “es lo imprevisto de un problema, el cambio de una aplicación lo que vuelve vana la norma de seguridad u obliga a abandonarla. Al parecer aquí la reflexión crítica sobre la esencia misma del trabajo matemático y sobre la noción de objeto es una condición preliminar obligada. La dualidad entre construcción analítica y operación geométrica, los diversos sentidos de estas mismas dos expresiones que los profundos trabajos de la escuela Borel-Lebesgue han sacado a la luz, así como la cantidad de problemas ocultos bajo el término "definición", obligan a una revisión sistemática, a una regresión que lleva a escarbar más allá de la matemática propiamente dicha, en el suelo común de todas las actividades racionales”. Cavallès, Jean citado en *Ibid.*, p. 48.

²³⁸⁶ Hadamard realizó una encuesta entre 100 de los físicos más relevantes del momento (aprox. 1900), preguntándoles cómo realizaban su trabajo. Muchas de las respuestas fueron idénticas a la suya; algunos informaron de que veían los conceptos matemáticos como colores.

En este modelo los elementos subconscientes juegan un papel decisivo en la creatividad cuando durante el periodo de incubación se desvía la atención del problema. En estas situaciones las virtualidades de la materia pueden generar formas de disipación y colateralmente síntesis notables y grávidas de novedades. La última etapa corresponde al llamado, por P. Valéry, “período del cuarto oscuro”, en el que se aplican reactivos para actuar sobre la chispa y evitar el “excesivo fervor”²³⁸⁷. Éste es el estado de “precisión” en el proceso de invención en el que aparece el descubrimiento como síntesis completamente general²³⁸⁸.

En las primeras etapas, el inconsciente genera combinaciones de ideas que son lo suficientemente específicas para ser fructíferas. Aunque, según Hadamard, el inconsciente es “automático” y, por tanto, no se somete a nuestro querer, no obstante sabe discernir “con mayor eficacia y delicadeza que el yo consciente”²³⁸⁹.

En la concepción de Peirce, también al comienzo del proceso creativo hay un cierto trabajo del subconsciente, como lo examinamos en el capítulo tercero, en el apartado titulado “INFINIVERSIÓN Y ABDUCCIÓN”.

Los conceptos, las ideas o los símbolos sólo son reconocidos después de que el proceso intrínseco, dinámico y “automático”, ha

²³⁸⁷ P. Valéry, citado en Hadamard, Jacques. *Psicología de la invención en el campo matemático*, *op. cit.*, p. 104.

²³⁸⁸ Lo interesante del estado de precisión es que incluso, según Hadamard, “la mayoría de los creadores más espontáneos lo han experimentado”. *Ibid.*, p. 105.

²³⁸⁹ Zellini, Paolo, *La rebelión del número*, *op. cit.*, p. 98.

delineado su forma. También la palabra que viene al mundo en el poema ofrecerá sin cesar su materia para la creación de nuevos mundos.

El matemático como el artista actúa como un médium controlado por las criaturas que está evocando. Ellas mismas eligen la forma en que deciden aparecer.

Pasivamente, se observa desde el exterior la figura del pensamiento, como lo hacía Poincaré²³⁹⁰. Con la ayuda de signos diagramáticos se alcanza el punto de vista sintético de las cuestiones que son necesarias. Los signos muestran su poder en los casos de iluminación y en el trabajo consciente²³⁹¹. Análogamente, como sucede con una partida de ajedrez que se convierte en única para referirse a ella incesantemente y verla con toda la energía de la idea global hasta relacionar estrechamente con la misma los más pequeños detalles, así es la tensión del pensamiento:

Todo argumento matemático, por complicado que sea, se me debe aparecer a mí como una cosa única. Siento que no lo he entendido bien hasta que no he conseguido captarlo en una idea global.²³⁹²

²³⁹⁰ A este respecto explica Hadamard: “Este hecho extraordinario de observar pasivamente, como desde el exterior, la evolución de las propias ideas subconscientes, parece ser una cualidad especial de Poincaré”. Hadamard, Jacques. *Psicología de la invención en el campo matemático*, op. cit., p. 40.

²³⁹¹ *Ibid.*, p. 141.

²³⁹² Poincaré citado en *Ibid.*, p. 117.

Esta sensibilización especial se apoya en imágenes que pueden ser visuales, cinéticas, auditivas o algebraicas²³⁹³. La intervención de imágenes indeterminadas evoca ideas simbólicas²³⁹⁴.

Román Jakobson ha diferenciado varios tipos de signos, los signos que son el soporte necesario para el pensamiento socializado²³⁹⁵, los signos personales²³⁹⁶ y los signos del pensamiento creativo que son extremadamente dúctiles. Sobre estos últimos especifica que

El creador, usa deliberadamente otros sistemas de signos, los cuales son más flexibles, menos anquilosados que el lenguaje y dejan una mayor libertad, un mayor dinamismo al pensamiento creador.²³⁹⁷

Para corroborar el argumento que venimos desarrollando, es decir, que el proceso creativo revierte las formas y lo dicho, traemos aquí el importante testimonio de A. Einstein:

Las palabras o el lenguaje, escrito o hablado, no creo que desempeñen ningún papel en el mecanismo de mi pensamiento. Los entes físicos que parecen servir de elementos al pensamiento son ciertos signos y ciertas imágenes más o menos claras que pueden ser “voluntariamente” reproducidas y combinadas (...) Existe, evidentemente, cierta conexión entre estos elementos y los correspondientes conceptos de la lógica.²³⁹⁸

²³⁹³ De acuerdo con Hadamard, las imágenes mentales de los matemáticos son “en su mayoría visuales, pero pueden ser también de otra clase, por ejemplo, cinéticas o auditivas (...) Algunos piensan de manera puramente algebraica, con la ayuda de signos”. *Ibid.*, p. 148.

²³⁹⁴ El carácter de esta mediación se focaliza en estas imágenes “vagas que en realidad no representan otra cosa que ideas simbólicas”. *Ibid.*, p. 164.

²³⁹⁵ Anota Román Jakobson, “Para el pensamiento socializado el sistema de signos más usual es el lenguaje propiamente dicho”. Jakobson, Roman, citado en *Ibid.*, p. 164.

²³⁹⁶ Los signos personales que a su vez pueden dividirse en “signos constantes, pertenecientes a hábitos generales; signos particulares, pertenecientes a características particulares de la persona considerada y signos episódicos establecidos *ad hoc* y que sólo participan en un acto creador particular”. Jakobson, Roman, citado en *Ibid.*, pp. 164-165.

²³⁹⁷ Jakobson, Román, citado en *Ibid.*

²³⁹⁸ Einstein, Albert, citado en *Ibid.*, p. 233.

Estas “ciertas imágenes” que no se sabe de qué lugar vienen serían como mixturas vaporosas. Hadamard dice que al pensar en un silogismo “no utilizaría círculos, sino figuras de forma indefinida, puesto que no hace falta una forma precisa para pensar en figuras que son interiores o exteriores entre sí”.²³⁹⁹

Como habíamos conjeturado, el proceso creativo revierte las formas y lo dicho; desfonda lo fenomenológico y curva el pensamiento.

Para concluir con el viaje de descenso del movimiento abstracto y sus encuentros con las experiencias de lo intuitivo, haremos una breve mención del *intuicionismo* y, a continuación, pasaremos a indagar sobre el concepto del “tacto del pensamiento” de Poincaré.

L. E. J. Brouwer fundó el *intuicionismo* como reacción ante el *logicismo* imperante. El *intuicionismo* no sólo defendió la intuición, la construcción y la creación, sino que también ideó un cálculo de los problemas; una concepción problemática de la ciencia, que no era menos abstracta, pero que implicaba un modelo abstracto completamente distinto, que actuaba con el tercero incluido, con un continuo del tipo de Peirce. Se movía en lo huidizo.

Etwas geschwind.

Singstimme

PianoForte

mf

²³⁹⁹ *Ibid.*, p. 133.

1.1. EL TACTO DEL PENSAMIENTO.

*Que tus manos me hagan para siempre,
que las mías te hagan para siempre
y pueda el tenue
soplo de un dios hacer volar
al pájaro de arcilla para siempre.*
J.A.Valente.

Nuestros rodeos por la historia de los grandes matemáticos y por las teorías de Peirce nos permiten conjeturar que el sentimiento estético del verdadero matemático es capaz de discernir un orden, de seleccionar una combinación útil; su impulso está en el fondo de la propia invención.

En esta dimensión, Henri Poincaré²⁴⁰⁰ realizó uno de los ejercicios de introspección más interesantes que se hayan efectuado sobre la invención matemática y el inconsciente.

Su estudio está animado por preguntas de una gran importancia, que anuncian un fondo latente de formas:

¿Cómo se hacen las matemáticas? ¿Qué clase de cerebro puede inventar las proposiciones y componer los sistemas matemáticos? ¿Cómo son inspiradas y elaboradas las ideas matemáticas? ¿Cómo se comparan los procesos mentales del geómetra o del algebrista con los del músico, del pintor, del jugador de ajedrez o del hombre de la calle? ¿Cuáles son los elementos clave de la creación matemática?²⁴⁰¹

²⁴⁰⁰ Poincaré (1854 – 1912) ha sido considerado el último universalista de su ciencia, posiblemente la “última persona que comprendió completamente todas las matemáticas de su tiempo”. Ian, Stewart, *De aquí al infinito*, Drakontos, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1998, p. 205.

²⁴⁰¹ James R. Newman nos introduce en el problema de la ambigüedad de la invención matemática desde el punto de vista de la investigación realizada por Poincaré y pregunta por los elementos claves de la creación matemática: ¿se trata de la intuición, de un sentido especial del espacio y del tiempo, de la precisión, de la memoria, de la capacidad de seguir complejas ilaciones, de la capacidad de concentración?. Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas*, *op. cit.*, v. 5, p. 429.

El problema del origen de la invención matemática, sostiene Poincaré, inspira el más vivo interés porque es un acto en el que el espíritu actúa sobre sí mismo, sin necesidad del mundo exterior, de manera que estudiando el proceso del pensamiento geométrico se puede “alcanzar la esencia del espíritu humano”.²⁴⁰²

El poder del sentimiento del orden permite al matemático visualizar de un solo golpe el conjunto de los razonamientos, ya que en una demostración matemática los silogismos no están en una mera yuxtaposición, sino *colocados en un cierto orden*²⁴⁰³, afirma Poincaré, por lo cual cada uno de sus elementos encuentra magnéticamente su lugar. Este sentimiento, esta intuición del orden matemático, permite “adivinar armonías y relaciones escondidas”.²⁴⁰⁴

Lo importante de la invención está en saber “escoger”²⁴⁰⁵, en saber discriminar las combinaciones útiles entre hechos análogos que nos revelen relaciones insospechadas con otros hechos conocidos que se consideraban unos independientes de otros²⁴⁰⁶. Las combinaciones más fecundas serán a menudo las formadas por elementos tomados de

²⁴⁰² Se trata del acto en el que el espíritu humano, prevé Poincaré, “parece necesitar menos del mundo exterior, en el que no actúa o no parece actuar más que por sí mismo y sobre sí mismo”. Poincaré, Henri, “Invención matemática” en *Ibid.*, p. 431.

²⁴⁰³ El orden en que están colocados los elementos, sostiene Poincaré, es “más importante que los elementos mismos. Si tengo el sentimiento, la intuición por decirlo así de este orden [...] ya no debo temer el olvidar uno de sus elementos, pues cada uno vendrá a situarse por sí mismo en el marco que tiene preparado y sin que tenga que hacer ningún esfuerzo memorístico”. *Ibid.*, p. 433.

²⁴⁰⁴ *Ibid.*

²⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 433

²⁴⁰⁶ Los hechos matemáticos dignos de ser estudiados son los que, deduce Poincaré, “por su analogía con otros, son susceptibles de conducirnos al conocimiento de una ley matemática de la misma manera que los hechos experimentales nos conducen al conocimiento de una ley física”. *Ibid.*

“dominios muy alejados...”²⁴⁰⁷. La utilidad de estas combinaciones, estima Poincaré, está precedida por su belleza. Son combinaciones que tienen un encanto especial para la sensibilidad del matemático²⁴⁰⁸. En este movimiento estético, la invención se manifiesta como un fulgor que lleva la huella de “un largo trabajo inconsciente anterior”²⁴⁰⁹.

Las condiciones de fecundidad de este trabajo inconsciente deben estar precedidas y seguidas de un período de trabajo consciente. Sólo aparecen las inspiraciones súbitas después de muchos esfuerzos voluntarios, que parecían “absolutamente infructuosos”²⁴¹⁰.

El pensar inconsciente es determinante en la invención matemática, pues crea sutilmente las combinaciones más útiles, alejado de todo automatismo.²⁴¹¹ Delicadas reglas guían la elección de las combinaciones y son enigmáticas, imprecisables, se sienten antes de toda formulación²⁴¹². El pensar inconsciente tiene tacto y profetiza:

El yo subliminal no es de ninguna manera inferior al yo consciente; no es puramente automático, es capaz de discernir, tiene tacto, tiene delicadeza; sabe escoger, sabe adivinar [...] mejor que el yo consciente, ya que triunfa donde éste había fracasado²⁴¹³.

Todo lo que hemos indagado en este capítulo sobre el sentimiento del tacto profético en la creación está también sintetizado en los poemas

²⁴⁰⁷ *Ibíd.*, p. 434.

²⁴⁰⁸ *Ibíd.*, p. 438.

²⁴⁰⁹ *Ibíd.*, p. 435.

²⁴¹⁰ *Ibíd.*, p. 436.

²⁴¹¹ *Ibíd.*

²⁴¹² *Ibíd.*, p. 436.

²⁴¹³ *Ibíd.*, p. 437.

de Celan, en éste, por ejemplo, que está muy próximo, por sus connotaciones, de otros de Valente²⁴¹⁴:

SÓLO CUANDO te
rozo como sombra,
me crees mi
boca,
que trepa con algo tarde-
mente meditado allí arriba
en cercos del tiempo
girando,
 ...
un furor silente
*fulgura*²⁴¹⁵.

Continuando con el análisis de Poincaré sobre la invención matemática, hemos visto que se trata de un “sentimiento auténticamente estético”²⁴¹⁶ que afecta profundamente la sensibilidad²⁴¹⁷. El movimiento de ésta lo asocia Poincaré al “instinto natural de elegancia

²⁴¹⁴ Nos referimos a las figuras del cerco, el giro y el fulgor, así como a la contraposición de los pronombres personales *yo/tú* en casos oblicuos, como los denomina Domínguez Rey: *te, me..*

²⁴¹⁵ Celan, Paul, *Obras Completas, op. cit.*, p. 431.

²⁴¹⁶ A este respecto opina Poincaré: “Uno puede asombrarse de ver que se invoca la sensibilidad a propósito de demostraciones matemáticas, las cuales parece que sólo pueden interesar a la inteligencia. Esto sería olvidar el sentimiento de la belleza matemática, de la armonía de los números y de las formas, de la elegancia geométrica”. Poincaré, Henri, “Invención matemática” en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas, op. cit.*, v. 5, p. 437.

²⁴¹⁷ *Ibid.*

matemática”²⁴¹⁸ que busca la armonía entre los seres matemáticos que son capaces de provocarnos una emoción estética y nos hacen presentir una ley matemática porque tienen sus elementos armoniosamente dispuestos, de manera que, según el matemático:

El espíritu puede abarcar sin esfuerzo el conjunto al mismo tiempo que penetra en los detalles. Esta armonía es a la vez una satisfacción de nuestras necesidades estéticas y una ayuda para el espíritu que ella sostiene y guía²⁴¹⁹.

2. LA ABSTRACCIÓN, EL ASCETISMO Y EL *LÍMITE* DE LA TRASCENDENCIA.

El absoluto identificado con la nada llama al lenguaje – el “logos”-
para hallar en él el lugar de su pura aparición.
Mallarmé.

En nuestra investigación acerca del descenso del principio abstracto de la creación matemática nos hemos encontrado siempre con una estética, caracterizada de modo análogo entre los distintos matemáticos que hemos considerado²⁴²⁰. Estética que encarna interacciones concentradas y selectivas entre las restricciones de lo experimentado y las ilimitadas posibilidades de lo imaginario.

²⁴¹⁸ *Ibíd.*, p. 438.

²⁴¹⁹ *Ibíd.*, p. 437.

²⁴²⁰ Para profundizar en lo que decimos se puede leer el anexo 1. EL DESTINO SOLITARIO DE LOS MATEMÁTICOS.

El principio abstracto de esta estética tiene connotaciones ascéticas: simplicidad, naturalidad, profundidad sutil, libertad, desprendimiento, soledad, que nos recuerdan de algún modo aquella que estudiamos en los capítulos 3,4,5 y 6 de la Tesis, la estética Zen, la cual es *infinivertidamente* una ascética, una única experiencia radical, cuyo espíritu de *sabi* o *wabi* reconocimos como uno de los principales modelos poéticos en la obra de Valente por cuanto en ella vivimos nuestra íntima pobreza y desnudez.

Ahora bien, es evidente que también la mística occidental, en general, vive a su modo la estética-ascética Zen en cuanto tiene de austeridad sublime, serenidad y desasimiento. Principios que llevan a la abstracción en el camino de lo absoluto.

Este fenómeno de la abstracción, como es sabido, afecta el arte figurativo. En la pintura sucede lo que ya vislumbramos en la poética de Valente en lo que se refiere a los procesos de desfiguración y fragmentación o desmembramiento del cuerpo.

Acerca de la crisis de lo figurativo en la pintura, manifiesta Mark Rothko: "Con auténtico disgusto pude comprobar que la figura no servía a mis propósitos [...] llegó un tiempo en que ninguno de nosotros pudo hacer uso de la figura sin mutilarla."²⁴²¹

Mark Rothko y otros miembros del movimiento expresionista americano, como Barnett Newman o Ad Reinhardt, se veían a sí mismos

²⁴²¹ Rothko, Mark, citado en Amador Vega, *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso, op. cit.*, p. 119.

como desveladores de una realidad espiritual, hermeneutas de lo inefable, como antes que ellos hicieran Malevich, Mondrian y Kandinsky, al buscar recuperar el valor sagrado y real del arte²⁴²².

Cabe mencionar aquí el caso del escritor Gottfried Benn, cuya estética de lo inerte y del despojo tiene resonancias en ciertos poemas de Valente. Benn comparte con las primeras vanguardias estéticas la meditación sobre el espíritu y lo espiritual: anhelo de transfiguración de la materia, antinaturalismo, neoplatonismo o mística del espíritu constructivo. Abierta a una nueva espiritualidad, la obra de Benn, está templada al fuego de un deseo de trascendencia.

Tras Kandinsky, que en su lenguaje explícitamente místico, afirmaba buscar la pureza de la “luz absoluta”, Giacometti reduce el cuerpo de sus figuras a sombras y Mallarmé crea los vacíos blancos de la ausencia.

El fenómeno de la abstracción que busca hacer visible lo invisible o hacer cantar el inmenso arco de luz enterrado en lo profundo, puede ser entendido desde una concepción mística del conocimiento, como el modo de determinación del vacío en que aquello nos traspasa, dice sir Thomas Browne: “que somos hombres y no sabemos cómo; hay algo en nosotros que puede ser sin nosotros, y no puede decir cómo entró en nosotros”.²⁴²³

²⁴²² En la relación de lo abstracto y absoluto en arte con las dimensiones espirituales y respecto de los pintores que citamos, véase la obra de John Golding, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malévich, Kandinsky, Newman, Rothko y Still*, Turner, Madrid, 2004.

²⁴²³ Steiner, George, *Presencias Reales ¿Hay algo en lo que decimos?*, Ediciones Destino, Barcelona, 1991, p. 273.

En el camino a lo absoluto, la luz corroe el poema y el teorema se silencian. Si en el poema está siempre presente la tensión de un vacío latente, en la creación matemática también es posible detectar que permanece esa trascendencia. Todos los importantes testimonios de Alexandre Grothendieck - el matemático contemporáneo que tiene la obra más asombrosa, inmensa y fecunda de los últimos cincuenta años- nos hablan de la experiencia espiritual de esta ciencia: “seguramente la realidad matemática es susceptible de ser conocida no sólo en el plano “mental” o “intelectual” que le es propio, sino igualmente con una percepción espiritual, de orden más elevado. Así no dudo ni un instante de que Dios conoce toda cosa matemática que haya sido “creada” o “descubierta” por el hombre, y que Él la conoce, además, de manera totalmente distinta que el hombre, justamente con una visión que no es “intelectual” (al menos no en el sentido restrictivo en que nosotros lo entendemos), sino “espiritual”. Y el conocimiento “espiritual” que nosotros mismos podemos tener de ella, o la “iluminación espiritual” de esa realidad que nuestro espíritu (si está suficientemente afinado) debería poder percibir, sería como un reflejo de ese conocimiento que Dios Mismo, presente en nosotros como el Huésped invisible, tiene”²⁴²⁴.

Por otra parte, Cantor, afirmaba que creaba los conceptos, pero que los números transfinitos “le parecían el fruto de una inspiración divina de la que él era el simple intérprete y ejecutor”²⁴²⁵.

²⁴²⁴ <http://kolmogorov.unex.es/~navarro/res/clef5.pdf>

²⁴²⁵ Zellini, Paolo, *La rebelión del número*, op. cit., p. 19.

En la abstracción de la matemática moderna podemos reconocer ciertos rasgos relevantes de ascetismo como la simplicidad, el objeto irreconocible, la desnudez, la interiorización, la indeterminación, la verticalidad, la autonomía, la universalidad, etc.; rasgos que podríamos matizar con los propios de la abstracción poética y pictórica y que, en estas últimas, los subtiende una realidad inexpresable.

La abstracción en las artes se aproxima a los abismos de lo inefable como podemos abducir de la serie de ensayos de José Ángel Valente reunidos bajo el título del *Elogio del Calígrafo*. Desde el comienzo de estos escritos está implícita la problemática de la abstracción, como lo leemos en su estudio crítico sobre la pintura de Luis Fernández, la cual es contrastada con la obra de Mondrian:

Esa pintura de colores planos, de bandas silenciosas, de líneas en que la narración y el tiempo han quedado absorbidos, parece estar diciendo la absoluta plenitud del vacío; retiene en ella la forma y la figuración y la materia, y las interioriza, para materializar en un doble movimiento único, como Mondrian propuso, la interioridad.²⁴²⁶

En las obras de Mondrian se puede seguir paso a paso un proceso de evacuación de lo lleno. El vacío de las zonas centrales informa desde lo que *no* es y los elementos horizontales como dunas y mares van transformándose hacia una linealidad pura.

El vacío de lo abstracto es *profundamente generativo* tanto en el campo de las artes como de las matemáticas. Lo abstracto es lo que está más próximo al tejido de la creación. La abstracción está vinculada con la

²⁴²⁶ Valente, José Ángel, *Elogio del calígrafo: ensayos sobre arte, op. cit.*, p. 8.

libertad que implica lo creativo. En esta disolución hacia las fuentes del ser la abstracción cuenta el abismo de total libertad que precede y contiene las elecciones de las representaciones. En este horizonte localizamos la propuesta de *infiniversión* de Valente: "La palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero, al punto de la indeterminación infinita, de la infinita libertad"²⁴²⁷.

Entre 1910-12, Mondrian realiza toda una serie de obras que revelan en qué medida va extrayendo estructuras rítmicas abstractas de un mismo tema, por ejemplo, el del "árbol" o del "mar". Estas obras aluden a un ritmo ortogonal liberado que expresa un plano elevado de la verdadera realidad y de la auténtica vida²⁴²⁸. Mondrian asocia el ritmo a la figura del ángulo recto: "En arte distinguimos oposiciones de posiciones y dimensiones. La oposición principal, más exacta y constante es el ángulo recto, en el cual dos líneas rectas se oponen".²⁴²⁹

Mondrian unifica sus concepciones alrededor de la relación de base rectangular. Rectángulos habitados casi siempre por el paisaje de una cruz espesa y descentrada. Mondrian da movimiento a lo constante; vida a través de las relaciones de la dimensión²⁴³⁰.

²⁴²⁷ Valente, José Ángel, "(De un diario anónimo)", *Obra poética I, op. cit.*, p. 1.

²⁴²⁸ A este propósito escribe Piet Mondrian, "El arte pasado estableció un ritmo no sólo empañado por la materia temática y formas particulares, sino oprimido por el espíritu del pasado. Cuando estuvimos más libres de esta opresión, nació el arte moderno". Mondrian, Piet citado en Barros, Tomás, *Ritmo y abstracción, op. cit.*, p. 74.

²⁴²⁹ Y agrega P. Mondrian, "En todo arte, la función del ritmo es impedir la expresión estática por medio de la acción dinámica". *Ibíd.*

²⁴³⁰ Mondrian crea por eliminación: "Excluí cada vez más de mis pinturas las líneas curvas, hasta que mis composiciones finalmente consistieron únicamente en líneas verticales y horizontales [...] En mis primeras pinturas, el espacio todavía era un fondo. Comencé a determinar formas [...] las verticales y horizontales se convirtieron en rectángulos. Todavía aparecían como formas



LA TEORÍA DE GRUPOS DE E. GALOIS Y LA TRIPLE INVERSIÓN DEL “GRUPO” N.

Iremos viendo en nuestro recorrido por la abstracción de las matemáticas modernas cómo cobra valor la simplicidad y desnudez de las formulaciones; y cual caso paradigmático mencionamos el legado fabuloso del casi niño Évariste Galois²⁴³¹, llamado con el tiempo el elegido de los Dioses. Como ejemplo de su asombrosa abstracción, que desborda todo lo imaginable en su época, tenemos la *teoría de grupos*, que sacudirá las matemáticas modernas y repercutirá en las contemporáneas.

Galois, trastorna de modo radical toda la historia de las matemáticas; crea el primer cuerpo coherente de teoría algebraica; soluciona definitivamente el problema de qué ecuaciones se resuelven mediante operaciones algebraicas. Esta teoría de gran belleza y dificultad da inicio al pensamiento estructural. La idea decisiva de Galois consistió en:

Asociar a cada ecuación algebraica un grupo de permutaciones unívocamente determinado. A partir de su estructura se puede descifrar si una ecuación es resoluble por radicales. Galois se dio cuenta de esto y, en particular, del decisivo papel desempeñado por

destacadas sobre un fondo; su color era aún impuro [...] Sintiendo la falta de unidad, aproximé estos rectángulos, el espacio se hizo blanco, negro o gris: la forma se hizo roja, azul o amarilla”. *Ibíd.*, p. 36.

²⁴³¹ Évariste Galois (1811 - 1832). Su trabajo ofreció las bases fundamentales para la teoría que lleva su nombre, una rama principal del álgebra abstracta.

unos subgrupos *notables* que se conocen hoy en día como subgrupos *normales*....²⁴³²

Utilizando métodos y reflexiones poco ortodoxas y muy extrañas, Galois, presenta ideas de gran importancia como las de *grupo* y dominio de racionalidad (cuerpo) cuya completa fecundidad tendrá que esperar otros desarrollos²⁴³³. Demuestra simple y contundentemente que las ecuaciones, como los propios números, son una colección de objetos que contienen algún principio subyacente de productividad por el que dan vida a nuevos miembros a partir de los antiguos. Son un grupo porque tienen “una identidad algebraica oculta, una estructura propia, una vida interior”.²⁴³⁴

Un *grupo* es un magma (i.e., un conjunto con una operación binaria), que satisface ciertos axiomas. En sentido más amplio, la teoría de grupos es una rama de las matemáticas en la que “se hace algo a alguna cosa y después se compara este resultado con el obtenido al hacer lo mismo a alguna otra cosa, o algo diferente a esta misma cosa”.²⁴³⁵

Esta amplia definición que nos parece trivial, no lo es de ningún modo: “La teoría es el máximo ejemplo del arte de la abstracción

²⁴³² Wussing, Hans. *Lecciones de historia de las matemáticas*, op. cit., p. 194.

²⁴³³ La teoría de Galois, que utiliza conjuntamente aspectos de la teoría de grupos y de la teoría de cuerpos, recibiría una nueva formulación a partir de los conceptos del álgebra abstracta con autores como Dedekind, Hilbert, E. Noether, Artin, Steinitz, Hilbert y Brouwer, hasta Schreier con la teoría de los *grupos topológicos* a partir de 1925. Vid. al respecto *Ibíd.*, p. 274.

²⁴³⁴ Berlinski, David, *Ascenso infinito. Breve historia de las matemáticas*, Randon House Mondadori, S.A., Barcelona, 2006, p. 118.

²⁴³⁵ Newman, R. James, “El arte supremo de la abstracción: la teoría de grupos” en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas*, op. cit., v.4...cit., p. 326.

matemática. Solamente se interesa por la sutil filigrana de las relaciones fundamentales; es el instrumento más poderoso inventado hasta ahora para aclarar las estructuras”.²⁴³⁶

Las ideas de Galois permitieron ver a los matemáticos que un orden arquitectónico yacía expuesto bajo la superficie cambiante de los propios números. Pudieron ver que un nuevo mundo se alzaba y con ello se pudo pasar de los grupos a los semigrupos, los grupos abelianos, los grupos de *Lie*, y más allá de los grupos, los anillos, los campos, las retículas y los ideales.

La importancia de la teoría de grupos es crucial para la química inorgánica, la Física y las Matemática. Su valor radica en que los isomorfismos de cualquier estructura, de cualquier teoría, forman siempre un grupo y que, en los casos más importantes, los grupos están clasificados: se conocen listas que agotan todos los que hay.²⁴³⁷

La profundidad del concepto de grupo revela que, debajo de los símbolos matemáticos, yace algo sobre la naturaleza del mundo. Existe una gran vía entre la teoría de grupos y los procesos fundamentales de la naturaleza. Incluso nos podemos aventurar a decir que pueden existir grupos que reflejan las rotaciones continuas de las palabras y que en el propio cuerpo de la palabra encontramos dispositivos de captura

²⁴³⁶ *Ibíd.*

²⁴³⁷ La clasificación de los grupos de *Lie*, llevada a cabo esencialmente por Elie Cartan, es un punto culminante de la matemática europea, sólo comparable a la construcción de los cinco poliedros regulares realizada por la matemática griega. Al igual que ésta última es la determinación de todas las figuras geométricas simétricas posibles y su clasificación es la determinación de todas las posibles simetrías de cualquier estructura. Así, podemos conocer *a priori* los grupos de automorfismos de cualquier teoría geométrica. Además, de acuerdo con el Programa de Erlangen de Felix Klein, este grupo de automorfismos reconstruye la correspondiente teoría geométrica. *Vid. Ibíd.*, p. 330.

molecular de otras palabras que activan su vida y la transforman en su propio instrumento de cambio. Esta hipótesis la comprenderemos mejor al volver a los apartados titulados 3.1. LA CORPORALIDAD DE LAS PALABRAS. SOMA SONORO DE SOMBRAS y 3.1. 2. “CONTORNOS” PROFUNDOS DE LA PALABRA POÉTICA, que forman parte del capítulo cuarto.

La teoría de grupos conlleva distintos modos de visión, intuición, manejo operatorio, y, aún, deducción, dentro de cada uno de sus contextos conceptuales, prácticos y formales.

Las matemáticas modernas, a diferencia de la teoría de conjuntos, abre el camino a la coexistencia de teorías *distintas*.

La teoría de los grupos define estructuras abstractas que prevén la copresencia simultánea de modelos no isomorfos entre ellos.²⁴³⁸

La idea de *grupo* de Galois ha sido un detonante metafórico en esta Tesis para descubrir la triple inversión de lo que hemos llamado, en su honor, *Grupo N (nada, nunca y nadie)*. Dicha inversión simultánea acontece del siguiente modo:

- Los *límites* del lenguaje se rompen, las palabras se vacían y abisman; su materia se *invierte* en el caos. La *nada*.
- Los *límites* del yo se rompen, la mirada se *invierte* en el *afuera* de la muerte; en *nadie*.

²⁴³⁸ Zellini, Paolo, *La rebelión del número*, op. cit., p. 73.

- Los *límites* espacio-temporales se rompen en la profundidad de lo porvenir; sus dimensiones se *invierten* en el *nunca*.

La teoría de grupos arrastra una videncia sobrecogedora²⁴³⁹. Tal como fue concebida por un ser totalmente inocente, Galois. Para que podamos apreciar en algo el valor de la desnudez y transparencia de su obra, presentamos un diagrama de uno de sus continuadores:

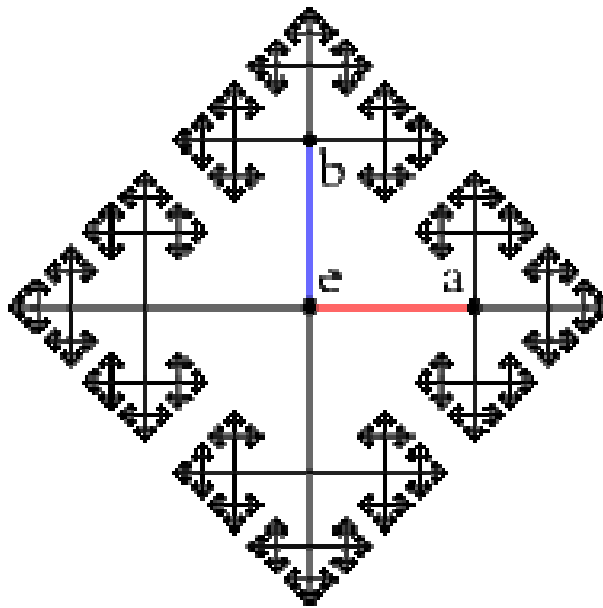


Diagrama de Cayley del grupo libre de orden dos.

²⁴³⁹ Varios autores han tratado de seguir sus misterios, y uno de ellos es G. Steiner, quien hace un apasionante análisis de la obra de Galois en su libro *Gramáticas de la Creación, op. cit.*

III. ENTRE EL FULGOR LO NUNCA VISIBLE. LA ESTRUCTURA EXPECTROVERTIDA DE LOS *LÍMITES*.



VALENTE Y ROTHKO. LOS BORDES

ARDIENTES.

Pero hasta ahora nunca comprendí que unas cosas /
que aletean pudieran dar sombras tan distintas.
W. Stevens.

En los capítulos anteriores, al observar los efectos musicales, sintácticos y semánticos de la difracción y dispersión de las ondas verbales descubrimos cómo se curvaban, diferían y ardían los *límites* del poema y, por tanto, la configuración de este fenómeno la llamamos *expectrovertida*.

La estructura *expectrovertida* del poema posee la ductilidad para desescalar los fulgores; sondear las vibraciones, las versiones *iridiscentes*; registrar los rescoldos, silencios, espectros, transparencias, la respiración de la materia en los umbrales espacio-temporales. Representa la potencialidad del continuo para las *transferencias* y reintegraciones tanto léxicas, sintácticas, como semánticas y discursivas.

La estructura *expectrovertida* opera en los cristales del poema, en sus espectros, sombras, residuos, subtonos, *mixturas* (como el ámbar, el otoño o el crepúsculo).

En el epígrafe “CONTORNOS” PROFUNDOS DE LA PALABRA POÉTICA del capítulo cuarto descubrimos, al trabajar sobre la *corporalidad* de las palabras poéticas que por ojos llevaban rejillas difractoras, lo que implica un trastornador poder de fecundidad por cuanto la luz de sus ojos es un haz de luces nunca vistas.

La estructura *expectrovertida* de los *límites* que descubrimos en la poética de Valente podemos decir que pertenece al mismo *grupo* que la que contemplamos en la obra de Rothko en cuanto los signos se desbordan y se *transforman* en múltiples horizontes infinitos:

.....

*Irrumpió la bandada de
palomas tiñendo de blancura
el amarillo y el verde naturales.*

*Tú te pusiste del lado más secreto
de lo nunca visible.*

.....

*Había en bandas planas la visión de lo
único.*

*La rosa calcinada en el espejo
de su propia memoria*

....

Una bandada de palomas inunda lo amarillo.

Nacen desde la muerte alas y luces.

Luz y sombra contiguas.

....²⁴⁴⁰

En la *expectroversión* de los *límites* encontramos un hondo orden estructural que explica la “génesis mixta”²⁴⁴¹ de las construcciones abstractas y la consecuente ductilidad del poema, unidad y multiplicidad, diferenciación y reintegración. La estructura *expectrovertida* evoca el amplio registro de modulaciones intermedias, *Una bandada de palomas inunda lo amarillo. /Nacen desde la muerte alas y luces. /Luz y sombra contiguas*. El espectro sonoro y visual del poema refleja el carácter *transitorio* de lo “mixto” y la estabilidad reticular de sus diagramas o iconos en un engranaje recursivo de movilidad e inmovilidad.

El análisis de la lógica ternaria propuesta por Peirce, que analizamos en el capítulo tercero, permite entender mejor los *bordes* del color en cuanto sugiere que los solapamientos del blanco en el amarillo y verde no sólo conforman la consonancia visual, sino que constituyen su medio necesario, ya que por la conjunción del tercero se transmite la sensación de continuidad del universo.

²⁴⁴⁰ Valente, José Ángel, *Obra poética I, op. cit.*, pp. 465-466.

²⁴⁴¹ Para comprender el concepto lógico-matemático de “génesis mixta” de A. Lautman, así como los contextos pragmáticos de “mixto” y “mixtura” de F. Zalamea, *Vid. Zalamea, Fernando, Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo, op. cit.*

La escritura de Valente precisa gradaciones y escalas de colores en una sutil articulación de lo “mixto” que muestra cómo una topología del descentramiento y del flujo da lugar a una paradójica “profundidad planar”²⁴⁴² que pertenece, como veremos a continuación, al *grupo* (en cuanto singular unificación estructural) de las pinturas de M. Rothko: *Había en bandas planas la visión de lo /único.*

Poema silencioso, desertizado, formándose en una estructura *expectrovertida*, síntesis abierta de luces y sombras.

Se logra lo abstracto en un poema *desertizado*, en una teoría matemática depurada, en la música, en cierta escultura o pintura.

Mondrian tenía un “hermano” pequeño que se llamaba Mark Rothko. Rothko estaba desnudo, como Galois y Grothendieck y, como ellos, cambiará todo radicalmente.

Los cuadros de Mondrian, incluso después de la liberación lírica de los planos de color llevada a cabo en sus tres últimas obras, se presentan fuertemente delimitados por líneas²⁴⁴³. En su evolución no existe una modificación de la rectangularidad.

En los cuadros de Rothko, desde que aparece el tema del rectángulo, desaparece totalmente el elemento del dibujo. Las superficies

²⁴⁴² Para un análisis del concepto lógico-pictórico de “profundidad planar” en Rothko *Vid., Ibid.*, p. 18.

²⁴⁴³ En una carta de 1943, Mondrian declaraba: “Ahora soy consciente de que mi trabajo en blanco y negro con pequeños planos en color ha sido simplemente dibujo a base de pintura al óleo. En el dibujo, las líneas son el medio de expresión más importante, y en pintura lo que cuenta son los planos de color, pues éstos absorben toda línea; a pesar de todo las limitaciones de los planos conservan el valor de las líneas». Mondrian, Piet, citado en Butor, Michel, *Repertorio (sobre literatura III)*, Editorial Seis Barral, Barcelona, 1970, p. 389.

de color se difuminan con el fondo²⁴⁴⁴. Los rectángulos de color están dispuestos unos encima de otros sobre un fondo que les rodea por entero.

La libertad del espíritu busca el desprendimiento de las cosas haciendo callar el mundo. Obsesión por el silencio que encontramos, también, siempre, en la poética de Valente, en la que el fondo inefable lo invade todo. Silencio que es borde ardiente, *iliversión*, *límite* ilimitado. Línea muy delgada que se difumina por invasión de lo abisal. La *iliversión* es frontera de sombras donde todo hace aguas o todo se calcina. La exterioridad rompiente vuelca el interior. *Infinivertidamente* la palabra se pierde como piedra en la sombra de sus propias entrañas: fuente de lo que sólo se pronuncia a sí mismo:

LA verdinegra

ascensión amarilla de la piedra

sobre el fondo oscuro, solitario, del aire.

Enfrente, lejos, el crepúsculo

que tiene aún un lecho

de roja luz,

delgado lecho o borde ardiente, ardido,

²⁴⁴⁴ En contraste con Mondrian los ángulos siempre se presentan atenuados. M. Butor manifiesta: “La insistencia sobre el ángulo recto y la presencia de la escuadra forman el armazón mismo de la obra de Mondrian, el símbolo de su eficacia constructiva y, por consiguiente, de su optimismo, ya que cada una de sus telas es algo así como una ventana abierta hacia lo esencial de un porvenir, de una ciudad futura”. *Ibid.*, p. 390.

para la claridad,

la última, que como velo tenue mantuviera la mano

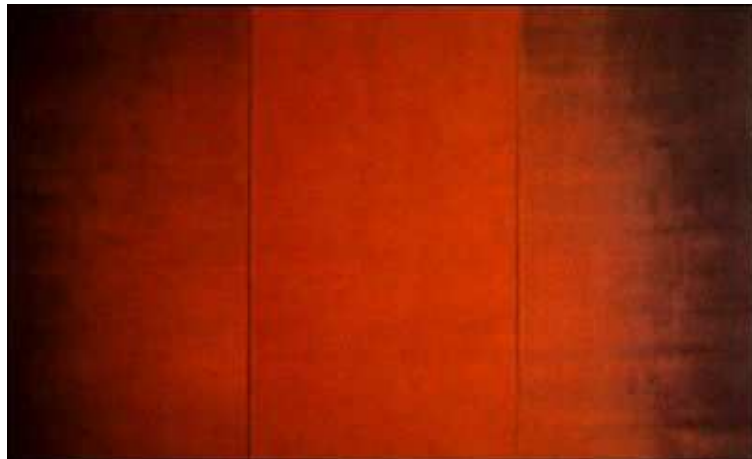
de una diosa desnuda.

.....

*La piedra ha parido la noche*²⁴⁴⁵

La simplicidad abstracta del poema está en mezclar la palabra con su sombra, de manera que consiga encontrar el sentido de una cosa en la otra. En el modelo del poema *desértico* el lenguaje extrae la luz de la sombra.

Los bordes en un poema *infivertido* siempre están *ardidos*, *ardiendo*, como en los cuadros de Rothko en que unas débiles franjas de color desconocido cruzan un gran vacío rojo de parte a parte:



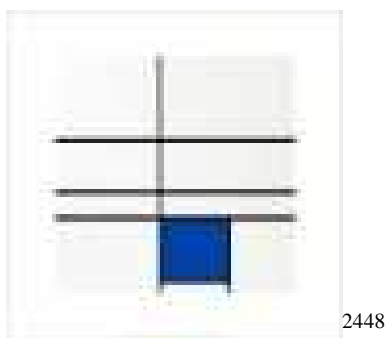
Rectángulos silenciosos que, como la palabra en el poema, se difuminan con el fondo que retiene la forma, la figuración y la materia.

²⁴⁴⁵ Valente, José Ángel, "(Obradoiro)", *Fragments de un libro futuro*, op. cit., p. 76.

Las pinturas abstractas de Rothko son pantallas de bautismo, grandes espejos, opacos y mudos, que conducen al alma a contemplarse en el abismo desnudo de lo absoluto. Escribe Rothko:

Exigimos ante todo y sobre todo victoria sobre lo subjetivo, redención del yo y silenciamiento de toda voluntad y capricho individuales, más aun, si no hay objetividad, si no hay contemplación pura y desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima producción verdaderamente artística.²⁴⁴⁶

En 1922, las líneas de Mondrian se prolongan hacia el exterior en las cuatro direcciones y una espesa capa de pintura cubre sus telas, las oculta dándoles el máximo poder reflector: sus blancos reflejen todo el blanco, sus amarillos todo el amarillo y sus negros parecen perfectamente negros. Sus planos de color poseen su más alta concentración; es imposible añadirles más blanco o más azul²⁴⁴⁷.



Pinturas que se construyen por sucesivas eliminaciones. Colores más puros y exclusión de las líneas curvas, hasta que las composiciones finalmente consisten únicamente en líneas verticales y horizontales.

²⁴⁴⁶ Rothko, Mark, citado en Amador Vega, *Zen, Mística y Abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*, op. cit., p. 121.

²⁴⁴⁷ Para profundizar en esta técnica, Vid. Butor, Michel, *Repertorio (sobre literatura III)*, op. cit., p. 390.

²⁴⁴⁸ Pintura de Piet Mondrian.

En los cuadros de Rothko, por el contrario, aún cuando la mancha es negra, se trasluce toda la textura de la tela. La materia pictórica alcanza la transparencia y se ve el grano del soporte o se adivina a través de aquélla.



2449

Expectroversión de los límites. La transparencia se corresponde con la desnudez de la contemplación extática.

Esta desnudez nos recuerda la obra de Armando Reverón (Venezuela, 1889-1954), en la cual el colete –la “tela”, el lienzo- está a la vista. El colete es la nada que actúa, traza y compone, deslumbrando la mirada²⁴⁵⁰. Y, como en la poesía de Valente, la pintura de Reverón, está

²⁴⁴⁹ Pintura de Rothko.

²⁴⁵⁰ F. Zalamea nos cuenta que este pintor se aisló más de 30 años en un lugar desaparecido del trópico para desarrollar su técnica de las imágenes en negativo; sobre su obra observa que es “una pintura en el vacío, un sudario de luz, donde se intenta ‘llegar a serlo todo siendo nada’”. Las telas libres de Reverón son construidas sobre coletes a la vista (sacos burdos de café que le servían de lienzos), anotando golpes parciales de pintura. Las obras son restos indiciales de una luz total a la que no tenemos acceso. En una búsqueda de lo absoluto, terapéutica y vivencial. Reverón termina por armar la tela alrededor del colete convertido en traza, explicitando la incompletez de la obra y los límites de toda aprehensión de la realidad”. Zalamea, Fernando, *Ariel y Arisbe*, op. cit., p. 113.

construida por residuos; restos que revelan nuestra pobreza y explicitan la *incompletitud* de la obra y “los límites de toda aprehensión de la realidad”.²⁴⁵¹



2452

El pintor sigue la técnica de “las imágenes en negativo”, la cual estructura la obra de modo similar al *contraluz* que encontramos en la poética de Valente.

La obra se dirige a la claridad por el desprendimiento, el deshacimiento, la no intencionalidad, el descondicionamiento que expresa Rothko:

La progresión de la obra de un pintor, tal como viaja en el tiempo de un punto al otro, ha de dirigirse hacia la claridad, hacia la eliminación de todos los obstáculos entre el pintor y la idea, y entre la idea y el observador.²⁴⁵³

El descondicionamiento de la idea suprime el entramado de la forma por cuanto habla aún en ella un fondo inefable que la subtiende. El pintor descubre una tensión que lo mueve en un extremo en relación a

²⁴⁵¹ *Ibíd.*

²⁴⁵² Pintura de Armando Reverón, “Marina”.

²⁴⁵³ Como ejemplo de esos obstáculos, cita (entre otros), “la memoria, la historia, la geometría, que son pozos de generalizaciones de los cuales se pueden extraer parodias de ideas (que son fantasmas), pero nunca la idea en sí misma” y agrega, “Para conseguir esta claridad es necesario ser entendido”. Rothko, Mark citado en Amador Vega, *Zen, mística y abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso, op. cit.*, p. 125.

Otro. Y esa tensión no muestra nada aprehensible, perceptible, deducible, sino que parece diluirse como en otra dimensión.

Esta luz presentida incita a buscar en el silencio y en el vacío, lo que ha quedado latiendo. De esa tensión de lo absoluto parte Rothko en el despojamiento formal de las condiciones del conocimiento, parte del reverso de éste.

La total exposición de la creación a lo Otro lleva a Rothko a los grandes formatos. Radicalmente contrario a Mondrian, quien busca que la imagen sea captada con una sola mirada para verla nítidamente por entero. En la suavidad con que Rothko aplica el color la imagen ya no está ante sus ojos sino que se encuentra en su interior. El color lo ha poseído. El espectador tendrá que acercarse a la tela hasta el punto de perder de vista su forma general; allí, el rectángulo ya no cuenta, se ha desbordado y los márgenes se transforman en un horizonte infinito, y entonces, se siente bañado, inundado por el color.

En la *Rothko Chapel* (1964-1967) de Houston los grandes paneles empiezan a ras de suelo y entre las grandes extensiones marrones, Rothko abre en el centro espacios rectangulares negros, como iconos que miran a la noche y la oscuridad.

La arquitectura se convierte en una extensión de la pintura de los trípticos y del ábside. La progresiva disposición horizontal de los paneles anega y arrastra a la comunión con lo divino.

2. LO UNO Y LO MÚLTIPLE. *EXPECTROVERSIÓN* Y MIXTURAS EN LA ESTÉTICA Y LAS MATEMÁTICAS.

Continuemos con nuestro guía de este capítulo, M. Rothko, que pronto estará acompañado de un gran matemático, A. Lautman. Rothko se diferencia más y más de Mondrian. Éste solo emplea seis tonos: blanco, negro, amarillo puro, azul puro, rojo puro y gris. Rothko utiliza los colores *expectrovertidamente* diferentes, imperceptibles para los fotógrafos más expertos.

Los detalles de las obras de Rothko crecen lentamente - como en la poética de Valente-, mientras que los de Mondrian quedan fijados de una vez para siempre.

La *Rothko Chapel* se va elevando en el intento de cruzar la escalera de la pureza. Los delicados *tránsitos* de color de sus pinturas parecen decantarse en la unidad de lo Absoluto.

La mediación de cada fragmento pictórico nos da indicios para conjeturar que, estos restos y estas bandas, traducen la intensidad de la infinitud de lo intermedio en el camino a lo Absoluto. Las mixturas progresivas de colores *expectrovertidos* constituyen fronteras cromáticas flexibles que se hunden hacia aquello trascendente.



Rothko Chapel. Espacios que envuelven en lo abisal de las mixturas de los límites expectrovertidos.

Los cuadros de Rothko, como los poemas de Valente, incorporan “lo mixto, lo múltiple y lo progresivo detrás de lo aparentemente liso, plano y monótono”²⁴⁵⁴. Ningún borde ni línea altera las mixturas del color, el cual no cuenta con un comienzo ni con un fin, por lo que va envolviendo al espectador en un súbito recogimiento espiritual.

Las mixturas, sostiene F. Zalamea, son naturales en el color y en el ámbito más abstracto de los conceptos²⁴⁵⁵. El perspicaz filósofo-matemático del siglo XX, Albert Lautman, construye una visión de la matemática como espacio pendular entre lo uno y lo múltiple en que el todo desciende a la parte y la parte asciende al todo.²⁴⁵⁶

²⁴⁵⁴ Apreciación lógica que F. Zalamea sustenta con la propia técnica del pintor, “Las suaves manchas y los ligeros deslizamientos de pigmentos, cola, emulsión y polímeros sintéticos aseguran el amplio rango de contrastes y la sorprendente hondura de la composición”. Zalamea, Fernando, *Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo, op. cit.*, p. 162.

²⁴⁵⁵ Esta teoría ha sido demostrado por Fernando Zalamea a través de todos sus libros.

²⁴⁵⁶ A este respecto escribe A. Lautman: “Nuestros estudios muestran que es imposible considerar un "todo" matemático como resultante de una mera yuxtaposición de elementos, definidos independientemente de consideraciones de conjunto relativas a la estructura del todo en el que esos elementos se integran. Existe así un descenso del todo hacia la parte, así como un ascenso de la parte hacia el todo, y este doble movimiento que converge en la plenitud nos ha permitido

Este vaivén es característico de las grandes teorías matemáticas contemporáneas (teorías algebraica y analítica de números, estructuras abstractas, topología, funciones de variable compleja, geometría diferencial, etcétera)²⁴⁵⁷.

En 1937 Lautman muestra que la vida de las matemáticas se engendra en sus solidaridades estructurales y observamos que las propiedades de relación incluyen propiedades combinatorias que disuelven, mixturán e integran estructuras.²⁴⁵⁸

En el campo literario se encuentra, también, una inmensa aventura, que intenta mixturar géneros y mucho más allá de ello, fusionar vida y poesía, como ya lo expusimos en las tesis de Hölderlin.

Ahora bien, en relación con la evolución que viven las matemáticas modernas, tal como las presenta la filosofía de Lautman, cabe mencionar aquí los escritos programáticos del Romanticismo de F. Schlegel, que presentan importantes analogías con la problemática enunciada. En efecto, Schlegel propone la disolución y la mezcla de los géneros literarios, de la poesía y la prosa y, de las ideas de belleza; la fusión, también, entre vida y poesía:

Su designio no consiste únicamente en volver a unir todos los géneros disgregados de la poesía y en poner en contacto a la poesía

observar un primer aspecto de la organización interna de los seres matemáticos". Lautman, Albert citado en *Ibíd.*, p. 165.

²⁴⁵⁷ Para ampliar esta problemática *Vid. Ibíd.*

²⁴⁵⁸ Testimonia A. Lautman que "La solidaridad del todo y de sus partes, la reducción de propiedades de relación a propiedades intrínsecas, el paso de la imperfección a lo absoluto son ensayos de organización estructural que confieren a los entes matemáticos un movimiento hacia la plenitud y a través del cual existen". Lautman, A. citado en *Ibíd.*, p. 167.

con la filosofía y la retórica. Quiere y debe mezclar poesía y prosa, genialidad y crítica, poesía del arte y poesía de la naturaleza, fundirlas, hacer viva y sociable la poesía y poéticas la vida.²⁴⁵⁹

En la filosofía de Lautman, la formación de las mediaciones - llamadas *mixtos*- entre los diversos polos de la construcción son inducidas por las descomposiciones estructurales. Los *mixtos* soportan, a su vez, el resorte dinámico de la creación y constituyen las matemáticas:

Los contrarios no se oponen, sino que son susceptibles de componerse entre ellos para formar los *mixtos* que constituyen las matemáticas; el paso de la esencia a la existencia resulta ser un lazo entre la descomposición estructural de un ente y la existencia de otros que esa descomposición hace nacer.²⁴⁶⁰

En virtud de los *mixtos*, los entes matemáticos se van superponiendo y regulando mediante una constante superación de los entramados teóricos y así se crean nuevos entornos. Metafóricamente este proceso lo podemos contemplar en el símbolo del *ámbar* de la poética de Valente. En el *ámbar* el amarillo se va desprendiendo del gris o a la inversa. Se trata de un esquema intermedio que nos permite ascender a la problemática universal de la *luminosa opacidad de los signos*.

En esta poética reconocemos importantes *mixtos*. En sus estructuras *expectrovertidas* se engendran mixturas triádicas, como el alma que se transforma en pájaro y nace de las cenizas; el cuerpo que se transforma en palabra y nace de la sombra; el nunca que se transforma

²⁴⁵⁹ Schlegel, Friedrich, "Fragmentos del Athenäum (1798)", citado en Arnaldo, Javier (edición), *Fragmentos para una teoría romántica del arte, op. cit.*, p. 138.

²⁴⁶⁰ Lautman, A., citado en *Ibíd.*, p. 167.

en todavía y nace de la espera; la música que se transforma en silencio y nace del desierto; la lluvia que se transforma en letras y nacen del naufragio; las palabras que se transforman en piedras y nacen del tiempo; las palabras que se transforman en agujeros y nacen de lo abisal; la suspensión que se transforma en duración y nace de silencio; el cuerpo que se transforma en árbol y nace de la “memoria”.

Las construcciones abstractas y su ductilidad implicada en las matemáticas modernas se explican, según A. Lautman, por un profundo orden estructural que modula lo uno y lo múltiple²⁴⁶¹.

La riqueza multiplicativa y diferencial de la matemática moderna va acompañada de una tendencia pendular complementaria hacia lo unitario y lo integral; como de algún modo lo anticipa la aventura de Leibniz, según lo estudiamos a lo largo del capítulo primero.

Las tensiones dialécticas entre lo Uno y lo Múltiple han encontrado en las matemáticas modernas “un fértil campo de experimentación”, afirma F. Zalamea; la unidad de las matemáticas se expresa, ante todo, en “la convergencia de sus métodos y en el transvase de ideas entre sus diversas redes”²⁴⁶². Se da una profunda inversión epistemológica en la cual la diversidad práctica permite reintegrar luego lo uno detrás de lo

²⁴⁶¹ Para una introducción a la filosofía de las matemáticas modernas desde la perspectiva de A. Lautman Vid. Zalamea, Fernando, *Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo*, op. cit., pp. 153-175.

²⁴⁶² F. Zalamea aporta ejemplos donde, en el detalle local, se percibe la unidad global de las matemáticas: “La penetración de los métodos del álgebra en el análisis, el análisis subordinado a la topología, la ubicua geometrización de la lógica, o el acorde estructural de la variable compleja dentro de la aritmética”. Zalamea, Fernando, *Filosofía Sintética de Las Matemáticas Contemporáneas*, op. cit., p. 26.

múltiple. Una atenta observación de la diversidad no tiene por qué reducirse a lo desconexo, puede naturalmente retornar a la unidad, como lo vimos en las capítulos dedicados a Peirce. Fernando Zalamea explica detalladamente cómo las matemáticas modernas buscan (y consiguen) encadenar una prolífica multiplicidad de niveles “dentro de grandes torres y armazones unitarias”²⁴⁶³ que la distinguen radicalmente de las matemáticas elementales, porque éstas no han alcanzado previamente a multiplicarse o diferenciarse; en cambio, las primeras, luego de pasar por procesos creativos “explosivos, han debido reentender y reconstruir lazos y urdimbres comunes en medio de la diversidad”²⁴⁶⁴.

La reconstrucción de lo uno por el doble movimiento de vaivén diferenciación/integración, multiplicación/unificación— son virtudes que permiten avances prodigiosos como en la teoría de Galois y en la teoría matemática de categorías donde se alcanza lo universal en el comportamiento libre de estructuras genéricas.

Etwas geschwind.

Singstimme

PianoForte

pp

²⁴⁶³ *Ibid.*

²⁴⁶⁴ *Ibid.*

IV. *EL HAZ*^{AD}.

Ceniza.
Ceniza, ceniza. Noche.
Noche y noche. - Ve hacia el ojo, el húmedo....
P.Celan.

El campo de acción de la lógica contemporánea es iluminador en el desarrollo de la presente Tesis puesto que explora con asiduidad las *fronteras* y lo intermedio.

La lógica contemporánea investiga en lo fronterizo, en las lógicas intuicionista, de los haces, y categórica-. Puesto que estas lógicas incorporan “espacios topológicos dentro de sus semánticas”²⁴⁶⁵, por tanto están comprometidas de forma natural con la noción de frontera topológica. Sus estudios de clases de modelos se acercan a “modelar fragmentos genéricos del continuo”²⁴⁶⁶. Estas lógicas de la continuidad describen y controlan el tránsito de lo fronterizo, filtrando las ósmosis y estratificando la coherencia de ciertos traspasos y pegamientos. Desde la lógica más constructivista, hasta la más abstracta (lógica categórica: “topologías en un topos de Lawvere”²⁴⁶⁷), pasando por diversas calibraciones intermedias (lógica de los haces), estas lógicas detectan las posibles limitaciones de las transferencias y en este ámbito se forja la noción de *haz*.

²⁴⁶⁵ *Ibíd.*, p. 105.

²⁴⁶⁶ *Ibíd.*

²⁴⁶⁷ *Ibíd.*

En las matemáticas contemporáneas con el concepto de *haz* se sobrepasan las matemáticas modernas²⁴⁶⁸. Pero ya, desde las construcciones matemáticas de la primera mitad del siglo XX, se tiende naturalmente al concepto de *haz*, según expone F. Zalamea:

Simbiosis de álgebra y geometría, soporte de métodos topológicos y lógicos, el haz codifica dúctilmente todas las tendencias de incesante relacionalidad, cruzamiento y mixtura típicas de la matemática moderna²⁴⁶⁹.

La precisa delimitación matemática de la noción de "haz" constituye "una de las grandes conquistas" de la matemática de la segunda mitad del siglo XX que considera *simultáneamente* una perspectiva analítica, diferencial, y una perspectiva sintética, integral, según F. Zalamea, "un haz detecta, a la vez, bloqueos y analogías, y permite tanto distinguir singularidades como pegar similaridades".²⁴⁷⁰

La noción de "haz" en las matemáticas contemporáneas aparece como una herramienta de estructuración que permite la reintegración de puntos de vista complementarios, el descubrimiento de modelos, las transferencias y la universalización. Un haz sofisticado de métodos y de construcciones permite explorar sistemáticamente *lo transitorio*.

Más que el descubrimiento de conceptos u enunciados es el descubrimiento de puntos de vista fecundos lo que permite al investigador

²⁴⁶⁸ Siguiendo a A. Grothendieck, F. Zalamea, afirma que la noción de haz matemático es "probablemente el concepto demarcador fundamental desde el cual empiezan a elaborarse con nuevo ímpetu las matemáticas contemporáneas –con todas sus extraordinarias herramientas de estructuración, geometrización, pegamiento, transferencia y universalización–" Zalamea, Fernando, *Filosofía Sintética de las Matemáticas Contemporáneas*. En <http://villaveces.info/SemLog/wp-content/libro.pdf>.

²⁴⁶⁹ Zalamea, Fernando, *Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo*, op. cit. pp. 105-106.

²⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 105.

conocer la naturaleza de los objetos matemáticos. Un *haz* de puntos de vista convergentes sobre un mismo problema permite captar la unidad de lo múltiple, originando algo nuevo, algo que sobrepasa cada una de las perspectivas parciales²⁴⁷¹.

Desde su misma génesis, los *haces* adquieren una incisiva riqueza reflexiva que los vuelve asombrosamente dúctiles. Su síntesis estructural permite reintegrar “adecuadas compatibilidades locales en un pegamiento global”²⁴⁷², así como *transires* entre lo diverso.

Jean Leray introduce la innovadora idea de *haz* con la que A. Grothendieck hace maravillas ampliando la noción de espacio (topológico) con la de topos. Grothendieck expresa la noción de “espacio” en términos de otra, la de “categoría”. Una situación de naturaleza “topológica” encarnada por un espacio dado queda traducida en una de situación de naturaleza “algebraica” encarnada por una “categoría”: “el “continuo” expresado por el espacio queda “traducido” o “expresado” por la estructura de categoría, de naturaleza “algebraica” (y hasta entonces percibida como de naturaleza esencialmente “discontinua” o “discreta”)²⁴⁷³.

El descubrimiento de tal traducción de una noción que expresa cierto tipo de contextos en términos de otra que corresponde a otro tipo

²⁴⁷¹ A. Grothendieck concluye que “La visión es a los puntos de vista que une y de los que parece nacer, como la clara y cálida luz del día es a las diferentes componentes del espectro solar. Una visión amplia y profunda es como una fuente inagotable, capaz de inspirar e iluminar el trabajo no sólo de aquél en que un día nació y se ha convertido en su servidor, sino el de generaciones, fascinadas tal vez (como él mismo) por los lejanos *límites* que nos hace entrever...” <http://kolmogorov.unex.es/~navarro/res/preludio.pdf>. p. 18.

²⁴⁷² <http://villaveces.info/SemLog/wp-content/libro.pdf>. p. 72.

²⁴⁷³ Véase al respecto la siguiente referencia: <http://kolmogorov.unex.es/~navarro/res/preludio.pdf>. p. 31.

de contextos enriquece la comprensión de ambas por la inesperada confluencia de intuiciones específicas que se refieren a una o a otra.

Los pegamientos de las secciones del haz aseguran una amplia multiplicidad de perspectivas. La noción de haz es convergente con la máxima pragmaticista de Peirce por la que conocemos los signos mediante correlaciones diversas de sus efectos concebibles en contextos de interpretación.

Ahora bien, ¿con qué haz de, qué luz podemos ver el haz de luces de las palabras poéticas?

Esgrimiremos metafóricamente el complejo concepto matemático de *haz* para calificar lo trascendente porque éste abisma las perspectivas de la realidad. El *HAZ* potencial de la Trascendencia, que llamamos ^{AD} (Alteridad, Ausencia, Dios, Deseo Infinito, *Decir*) es, un *Haz* de infiltración universal, del cual el *GRUPO N* (nada, nadie, nunca) representa su *poética* (*EL SOLO ENCUENTRO en el que nunca / nada podría al fin haber pasado.*²⁴⁷⁴). Una poética abisal desde la que se eleva la palabra transida, hueca, lejana e hipotética, que representamos por el ideograma *trans – ida*.

El *GRUPO N* es una combinatoria *límite* que está, como decíamos, radicada en el *HAZ* ^{AD} de la trascendencia y, por esta razón, en su poética. Estamos ante realidades residuales, potenciales e

²⁴⁷⁴ Valente, José Ángel, “(Memorias)”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 226.

hipotéticas cuyo poder consiste en indicarnos nuestro Otro destino intangible.

1. *EL GRUPO N Y EL ANSIA DE LEJANÍA.*

La profundidad trascendente del *Grupo N* (nada, nunca, nadie) captura la realidad residual y transforma todas las versiones y vertidos de la palabra poética. Desdice, desliza y aleja. Difracta las versiones y vuelve espectrales los vertidos sonoros y gráficos; silencia y desdibuja. La *expectroversión* transporta la levedad y gravedad del Grupo *N*; socava los contornos de las palabras, con lo cual, indetermina y, al mismo tiempo, extrañamente, da exactitud a la palabra. Confiere levedad y precisión de nuestro Otro destino intangible. Esta levedad y exactitud hipotéticas hacen flotar a las frases del poema. Un proceso homólogo de este desprendimiento lo podemos seguir en la pintura de Paul Klee.

Los cuadros de Paul Klee nos hablan de paisajes hipotéticos. Este pintor tiene la máxima sensibilidad para el sentido abstracto de la línea. La línea arrastra el punto hacia el afuera, huye entre los puntos, *expectrovertidamente*, en otra dirección, y vuelve aquellos indiscernibles.

Las líneas de su pintura devienen abstractas y mutantes. Se inician fuera del cuadro y aparecen allí sin coordenadas, flotan. Estas líneas sin coordenadas podrían ser como las palabras *expectrovertidas* en las frases del poema.

La *expectroversión* de la frase tiene un fuerte carácter hipotético, una lógica contrafáctica cuya modalidad es lo posible. La frase

expectrovertida opera como la línea hipotética de Klee, que pasa en medio de los puntos sin delimitar un contorno. Diverge, devierte diagonal, transversal, como bloque visual. Frase o línea creadora que traspone infinitos, deviene musical y desprende un bloque sonoro y mutante hacia el espacio.



2475

Observamos en el cuadro que, en la marcha hacia el cosmos, la diagonal gris de Klee se trasmuta en bloques de color. *Expectroversión* de los límites pictóricos que, en la poética de Valente, equivale al proceso de abordar las palabras en la fase de fundido o de *transición*, entre los subtonos, entre lo *gris*.

TRANSFORMACIÓN DIAGONAL DE LOS COLORES Y CONCEPTOS.

²⁴⁷⁵ Klee, Paul, "Con dos dromedarios y un burro".

En los poemas de Valente, las frases *expectrovertidas* desprenden irradiaciones cósmicas en homología con las líneas hipotéticas, simples y puras, de la pintura de Klee, que captan las fuerzas invisibles de la naturaleza y del cosmos. La materia de las frases como la de aquellas líneas, devierte, en bloques de lejanía:

.....

*El cabo baja hacia las aguas, dibujado perfil por la mano de un dios que aquí encontrara acabamiento, la perfección del sacrificio, delgadez de la línea que engendra un horizonte o el deseo sin fin de lo lejano.....*²⁴⁷⁶

El *ansia de lejanía* constituye, en todos los poemas, la marca radical del *Grupo N*.

Delgadez vibratoria, *sin fin*, del límite que deviene ilimitado. *Perfil de la perfección*. Danza espectral de la *D: dibujado, dios, delgadez, deseo*.

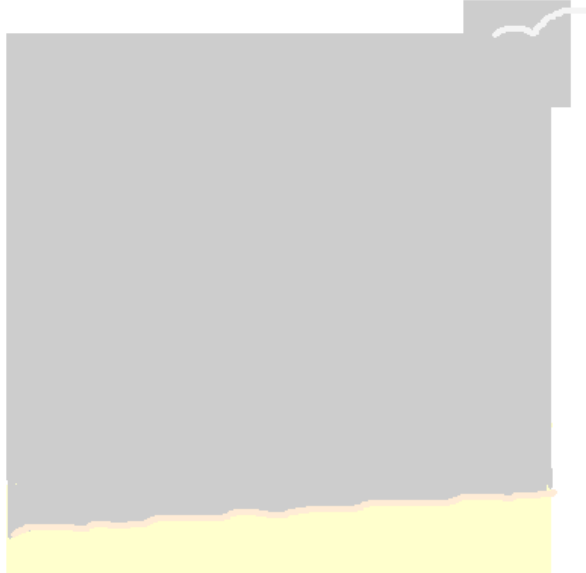
La *expectroversión* está en la condición de elevación del canto y, por ello es afín a lo que Mallarmé llamó *Trasposición*; dice el poeta:

Para qué la maravilla de trasponer un hecho del natural en su casi desaparición vibratoria según el juego de la palabra, entretanto; si no es para que de él emane, sin la incomodidad de una próxima o concreta referencia, la noción pura²⁴⁷⁷.

²⁴⁷⁶ Valente, José Ángel, "(Cabo de Gata)", *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 21.

²⁴⁷⁷ Mallarmé, Stéphane, *Variaciones Sobre un Tema*, op. cit., p. 60.

Esta pureza se produce por los efectos de *expectroversión* del Grupo N (*nada, nadie, nunca*) que traducen el *ansia de lejanía*:



El símbolo del gris aparece en la poética de Valente como isotopía del Grupo N en que irrumpe la *expectroversión* de las sombras y aparece la luz espectral del desamanecer con sus desdibujos y semánticas inestables que modulan las fronteras del *ansia de lejanía*.

EL GRUPO N. ANSIA DE LEJANÍA.

Langsam.

Singstimme

Die

PianoForte

p *fp*



LA ESTRUCTURA *EXPECTROVERTIDA* DEL *GRIS* Y LA FASE DE TRANSICIÓN DEL *LÍMITE*.

En el campo de la poesía lírica encontramos la tendencia a la abstracción cuando el poeta alcanza el mayor nivel expresivo de lo esencial, es decir, cuando la palabra descubre sus propios misterios y, en consecuencia, los “de la existencia toda”. La abstracción poética como la abstracción matemática es exterioridad²⁴⁷⁸, *expectroversión*.

Lo abstracto comprende indeterminación, exterioridad, alteridad, pensamiento o imagen pura.

La abstracción poética reduce – y aligera - cada vez más el vocabulario y elude lo más posible las relaciones sintácticas de la expresión, sus operadores:

*INMERSIÓN de la voz. Las aguas. Entraste en el origen. Cabeza decapitada junto al mar. Después no quedan más silencios.*²⁴⁷⁹

En la poesía de Valente observamos que la mayoría de los vocablos resultan lógicamente de combinaciones sintácticas elididas que los convierten en universales, es decir, en símbolos. Las Líneas y movimientos del tejido abstracto del poema operan con la precisión de lo indeterminado hasta estructurar los intervalos de la palabra:

²⁴⁷⁸ La exterioridad de la abstracción matemática sigue siendo sensible, implica un otro.

²⁴⁷⁹ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 251.

*LíNEA o modulación, apenas
trazo, tentativa del cuerpo, envite
oscuro
del ángel que aún no puede
afirmarse en el borde
sumido de la luz.²⁴⁸⁰*

La concentración de sus poemas diagrama el contrapeso de la estructura del mundo, tal como ocurre también en Celan:

*....
visibles, de
nuevo: las
estrías
....
color día-gris
de
los vestigios de aguas de fondo.
Llévalo
al terreno
del
vestigio
inequívoco:
Hierba,
Hierba,*

²⁴⁸⁰ *Ibíd.*, p. 197.

*separadamente escrita.*²⁴⁸¹

Los determinantes “las”, “los”, cumplen una invertida función indeterminadora, dan el brillo de lo conocido a lo que es sin procedencia, y lo hacen enigmático. Determinan, pero, al hacerlo, elevan lo determinado a su generalización máxima.

El extraño trazado de lo abstracto también está presente en la poesía de Rimbaud en la que los objetos plurales y ligeros, libres de contenido, han sido simplificados en movimientos puros y abstracciones geométricas:

*Cielos grises de cristal. Un extraño trazado de puentes, unos rectos, otros curvados, otros que bajan oblicuamente en ángulos sobre los primeros, y estas figuras se van repitiendo en los otros circuitos iluminados del canal, pero todos ellos tan largos y ligeros, que las orillas, cargadas de catedrales, se hundén y se empequeñecen. Algunos de estos puentes están cargados todavía de casuchas. Otros sostienen mástiles, señales y frágiles parapetos. Acordes menores se cruzan y huyen.*²⁴⁸²

Los matices formales de la abstracción lírica hacen del gris el símbolo de lo indeterminado; de la transición de los límites, *Cielos grises de cristal.*

²⁴⁸¹ Celan, Paul, *Obras Completas, op. cit.*, p. 149.

²⁴⁸² Rimbaud, Arthur, citado en Friedrich, Hugo, *Estructura de la lírica moderna, op. cit.*, p. 117.

La *expectroversión* del *Grupo N* en la poética de Valente aborda las palabras en la fase de fundido o de transición, entre los subtonos, entre lo *gris*. Y las líneas verbales atraviesan bloques conceptuales en torno al símbolo de lo gris o matices suyos variados.

El signo de lo gris se pluraliza en bandas grises que giran afines a los simbólicos bloques grises de Klee. Además el gris se *hacifica* o repluraliza en el *Grupo N*.

En la marcha hacia el cosmos, la diagonal gris de Klee se trasmuta en un bloque de color que devierte en agujero negro. En Valente el símbolo de lo *gris* columpia lo abisal:

.....

*El otoño destila delgadas babas pálidas
que amenazan la tenue
cintura de los álamos,
grises los álamos de plata gris al borde
de tanta y tanta noche.*²⁴⁸³

Entre los álamos, la noche. *Expectroversión* de los bordes (grises // gris; tanta // y // tanta). El gris es el acorde y espectro que bordea el agujero negro de la noche; otra marca del *Grupo N*.

Como bloque de color, el gris resulta sincopado en el poema sobre una base rítmica (*nada, nadie, nunca*), abstracta: *grises los álamos de plata gris*.

²⁴⁸³ Valente, José Ángel, "(Vacío)", *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 85.

Los *límites* de esta gramática cromática reflejan también los procesos conceptuales del gris de la historia de la pintura hacia el camino de la abstracción. En el período renacentista el color gris es impuro por estar supeditado a la forma modelada; en el impresionista, es color complementario, mezcla aditiva, forma-luz; en el cubista es “limpio” (no naturalista) y funciona en las formas sincopadas; en el fauvista configura disonancia y, en el período abstracto, equivale al color puro relacionado con formas libres sobre base rítmica²⁴⁸⁴.

Los grises hipotéticos están implicados en la poética de Valente a la reserva rítmica del *Grupo N (nada, nunca, nadie)* y por tanto asociados a las isotopías de la *ceniza, el vacío y la ausencia*. Y al *residuo* de la propia palabra como *expectrovertida* o *residual: destila delgadas babas pálidas*

Los bordes desdoblados, modulados, el *límite expectrovertido*, da espacio a la sombra, al silencio, a los susurros, a lo invisible, a la iridiscencia, a la vibración. Da espacio a los rastros y restos.

La invasión de sombras del *Grupo N* la podríamos reencontrar en los virtuales *dibujos /del viento en el gris/del ceno,* entre todos los silencios innavegables de la poesía de Paul Celan, en el desdoblamiento de los espectros y en toda la realidad *residual; expectrovertida:*

.....

(Rastros del cangrejo de mar, mañana,

²⁴⁸⁴ Barros, Tomás, *Ritmo y abstracción, op. cit.*, p. 46.

*surcos de arrastre, guaridas, dibujos
 del viento en el gris
 del cieno. Arena fina,
 arena gruesa, lo
 desprendido de las paredes, junto
 a otros restos duros, en los
 derrubios.)*
²⁴⁸⁵

Los grises en la poesía de Valente pueden verse como la repluralización abstracta de la ausencia, es decir, como *haz* que lleva un interpretante cromático a un interpretante destemporalizador, con lo cual la ausencia pasa más allá del tiempo o de los tiempos y la palabra se hace silencio.

La trascendencia del *Haz*^{AD} hacifica el Grupo *N*, su extraña música lo modula y aparece la luz espectral del desamanecer entre los grises; irrumpe la *expectroversión* de estas sombras, con sus desdibujos y semánticas inestables.

Estas construcciones del silencio del Grupo *N* tienen un carácter hipotético que nos recuerda una argumentación que hacía N. Frye, para quien “todo lo que sea constructivo en cualquier estructura verbal” es de modo invariable hipotético²⁴⁸⁶, sea que se establezca “entre los diferentes significados de la misma palabra o por el uso de un diagrama”²⁴⁸⁷. Y estas

²⁴⁸⁵ Celan, Paul, *Obras Completas, op. cit.*, p. 142.

²⁴⁸⁶ Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica, op. cit.*, p. 464.

²⁴⁸⁷ *Ibíd.*, p. 465.

unidades hipotéticas se convierten en mitos conceptualizados²⁴⁸⁸, en arquetipos saturados de contradicciones.

2. LA LUZ QUE CORROE.

Sólo podemos vivir en lo entreabierto, exactamente sobre la línea hermética de partición de la sombra y de la luz.
René Char.

Retomamos a nuestro primer pintor. En torno a 1947 y 1948 los paisajes de Rothko están bañados por una espesa niebla que borra los nombres de los objetos, no con un líquido, sino penetrándolos con un vapor denso y sutil que los hace irreconocibles: “la impregnación empieza desbautizándolo todo”²⁴⁸⁹ y, sin embargo, esos objetos lejanos e inaccesibles pueden emanar una luz que corroe los *límites* hasta llegar al observador.

En esas ventanas ciegas los seres que se revelan ya no están en el interior, sino que es el espectador el que está allá, sometido ante aquella luz. Perdido en un extraño color que *procede del espacio*.

Este color procedente del espacio que todo lo descombra, despeja y libera, se abre a la categoría fenomenológica de lo Otro.

En un pasaje similar, el *límite* de la *nada* en la poesía de Valente, también lo “desbautiza” todo quemándolo y quemándonos en su espejo. Salva la palabra indeterminándola:

²⁴⁸⁸ Podríamos decir que un mito que conceptualiza el *Grupo N* en la poética de Valente es el mito de la resurrección.

²⁴⁸⁹ Butor, Michel, *Repertorio (sobre Literatura III)*, op. cit., p. 394.

*Y todas las cosas para llegar a ser se miran
en el vacío espejo de su nada.*²⁴⁹⁰

El característico despojamiento de lo abstracto resulta aquí radical, como transformación de la palabra en forma de *contemplación* que, al igual que la experiencia mística, es un proceso de “descondicionamiento del alma” en el que ésta “ha de vaciarse de toda forma o imagen creada” para poder salir de sí misma, destruirse²⁴⁹¹.

Ahora bien, este “descondicionamiento” dice algo más que aquella otra entidad que, en cuanto tal, es también objetiva, por más que no constituya un “objeto” representado, sino una forma suya concreta de representación.

La “descondición” mística suprime el entramado de la forma por cuanto habla aún en ella un fondo inédito e inefable que la subtiende. Si hay objeto y forma aprehensible suya, aún existirá aquello que lo pone en relación aprehensiva. ¿Quién habita el espacio abandonado, su silencio? Al buscar ese subsuelo objetivante, el poeta aún descubre una tensión que arrastra en relación a otro. Y esa tensión no muestra nada aprehensible, perceptible, deducible, sino que parece diluirse como en otra dimensión.

²⁴⁹⁰ Valente, José Ángel, “(Espacio)”, *Fragments de un libro futuro*, *op. cit.*, p. 78.

²⁴⁹¹ El proceso que esa salida inicia equivale, según J. Á. Valente, “al de la destrucción, (o el deshacimiento, en palabra de san Juan de la Cruz) de la identidad del sí mismo (sólo pensable como oposición a otro) por unión con lo que la teología negativa de Occidente ha llamado el *non-aliud*, el que no es otro con respecto de nadie”. p. 89.

Sucede, no obstante, que, presentida, incita a buscar en el silencio y en el vacío – fase negativa de la contemplación- el hueco que deja tras de sí latiendo, como en el poema famoso de San Juan de la Cruz.

De esa tensión antepredicativa parte Valente en el despojamiento formal de las condiciones. Lo dicen sus poemas: *Postreros pájaros borrados / en la declinación oscura de la luz*²⁴⁹². La mirada, el tiempo y la luz se *invierten* allende el mundo, configurando el modo de lo otro, de lo *infinivertido*.

Se produce entonces un reverso cognitivo, porque antes, el conocimiento trascendental, desde Kant a Kandinsky, buscaba la determinación de las condiciones que lo hacían posible, pero en esta poética se parte, en cambio, del descondicionamiento. Y tal operación sitúa al sujeto ante un vacío que tensa el conocimiento de modo informal o, por lo menos, de otra forma, recurriendo, incluso, a su reverso, como sucede asimismo en el descondicionamiento objetivo que A. Machado introduce a través de los heterónimos Abel Martín y Juan de Mairena. El objeto formal se convierte en la espalda de la forma poética. De tal modo que la estructura poética *infinivertida* funciona como *bucle* de escalas deconstructivas: al *infinivertir* las palabras se produce el desdoblamiento de lo oculto en el ahí delante del ahí detrás. En estas formulaciones de indeterminabilidad resuena el lema de Rothko: “El negro siempre está arriba”²⁴⁹³.

²⁴⁹² Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 302.

²⁴⁹³ Rothko, Mark, citado en Amador Vega, *Zen, Mística y Abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*, op. cit., p. 127.

Los cuadros de Rothko son como indeterminadas cajas negras que registran una luz remota. En el cuadro titulado “*Luz, Tierra y cielo*” contemplamos una tierra de cielo y la pura oscuridad se revela como una luz distinta. Este extraño color que viene de fuera, *expectrovertido*, se remonta a los orígenes como una plegaria a un Dios desconocido.

En los poemas de Valente encontramos una función homóloga a la de estos colores de Rothko: las palabras funcionan *expectrovertidas* para dar espacio a la luz y a la sombra. Su indeterminación las transforma en cajas negras. Las palabras libres, indeterminadas, alcanzan por fin el suave silencio que les permite *dejar pasar* lo otro y funcionar como cajas negras de lo trascendente.

La luz de la trascendencia corroe los *límites* de las palabras llevándolas a la indeterminación, a la *infiniversión*, como lo señalan los prefijos implícitos o explícitos de las palabras que encontramos en los poemas valentianos: *in-nominado, in-memorial, in-estable, in-diferente, in-advertido, in-audio, in-visible*. La corrosión de la luz también se vive en las escalas deconstructivas del poema:

*El sol inextinguible en el descenso
a la noche de todo lo creado.*

....²⁴⁹⁴

Ese sol venido tras la alturas hace *infinivertir* o indeterminar las palabras y se forma un *bucle*. Y con este *bucle* se logra hacer brillar una especie de luz negra, como sucede en los cuadros de Rothko.

²⁴⁹⁴ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 288.

Tal proceso genera otro modo de sentido; es decir, descondicionando, indeterminando, se consiguen otros perfiles de significación en los que entra también el significado excluido, pero de algún modo presente. Obtenemos de tal modo una intrasignificación, o entramos en el proceso mismo de la significación, como resalta el profesor Domínguez Rey en varios de sus escritos.

Sehr langsam.

Singstimme

PianoForte *pp*



LA LÓGICA CONTRAFÁCTICA DEL *GRUPO N.* (LO HIPOTÉTICO QUE HORADA EL ALMA.)

Late en mi mano un pájaro,
la longitud entera de su vuelo
en el primer silencio de la nieve.
J. Á.Valente.

N. Frye alude varias veces a la analogía que existe entre la literatura y las matemáticas. Las matemáticas consisten en un lenguaje autónomo independiente de lo existente, tal como sucede con los números irracionales cuyo significado está dado por las correlaciones “del tópico en sí”²⁴⁹⁵, por su carácter “centrípeto”; por esto, los números irracionales “pueden compararse con las preposiciones en los lenguaje verbales”²⁴⁹⁶.

La literatura pura como las matemáticas puras “contiene su propio significado”²⁴⁹⁷. La literatura ha dejado de ser un comentario sobre la “realidad externa” para convertirse en un lenguaje autónomo que procede por posibilidades hipotéticas como las matemáticas, aunque, como éstas, es “constantemente útil” en cuanto tiene una relación continua con la base de la experiencia:

Tanto la literatura como las matemáticas proceden a partir de postulados, no de hechos; ambas pueden aplicarse a la realidad externa y, con todo, existir también en forma "pura" o autónoma. Ambas, además, meten su cuña en la antítesis entre ser y no ser; que

²⁴⁹⁵ Frye, Northrop, *Anatomía de la crítica*, op. cit., p. 462.

²⁴⁹⁶ *Ibíd.*

²⁴⁹⁷ *Ibíd.*

tanta importancia tiene para el pensamiento discursivo. El símbolo es y no es la realidad que pone de manifiesto.²⁴⁹⁸

Las matemáticas se mueven en lo contradictorio porque contienen al mundo dentro de sí mismas.

El teorema y el poema llevan al mundo en su centro o núcleo.

Las matemáticas y la literatura son lenguajes y por tanto no representan ninguna verdad, ni afirman ni niegan; sin embargo pueden proporcionar los medios para expresar gran número de verdades.

El amplio margen de la *expectroversión* horada en lo hipotético. Lo hipotético es el campo propio de las matemáticas, la esencia de éstas, según Peirce: “La matemática es el estudio de lo verdadero de las situaciones hipotéticas. Ésta es su esencia y su definición.”²⁴⁹⁹

Lo hipotético en esta ciencia comporta una peculiar característica accidental, que presenta “el mayor interés lógico”²⁵⁰⁰. La matemática sólo produce proposiciones condicionales²⁵⁰¹, sus razonamientos no dependen de la lógica sino que ésta necesita siempre de aquélla.

²⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 463.

²⁴⁹⁹ Peirce, C.S., “La esencia de la matemática”, en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas, op. cit.*, v.5, p. 163.

²⁵⁰⁰ *Ibid.*, p. 164.

²⁵⁰¹ Establece Peirce que es difícil decidir entre las dos definiciones de la matemática, “la que la define por su método – que consiste en obtener consecuencias necesarias – y la que la define por su objetivo y su objeto, como el estudio de situaciones hipotéticas. La primera hace o parece hacer de la deducción de las consecuencias de hipótesis el único tema de la matemáticas como tal. Pero no puede negarse que grandes genios se han dedicado a la previa y mera construcción de tales hipótesis generales, como el campo de la cantidad imaginaria y la idea relacionada de la superficie de Riemann, la medición no euclidiana, los números ideales, el líquido perfecto, etc.”. *Ibid.*, p. 167.

El estudio de “situaciones puramente imaginarias”²⁵⁰², de que se ocupan los matemáticos, implica lógicas modales, contrafácticas, etc.: “El matemático se interesa intensamente por métodos de razonamiento eficaces, considerando su posible ampliación a nuevos problemas”.²⁵⁰³

En “la tentativa más importante”, Ulrich (el personaje del *Hombre sin Atributos*) reflexiona sobre el espíritu audaz e innovador de las matemáticas, en el que se encuentra la génesis de las grandes transformaciones, los “fragmentos de un nuevo modo de pensar y de sentir”²⁵⁰⁴. Musil, por boca de Ulrich, nos dice que las matemáticas constituyen valores vitales²⁵⁰⁵. El valor imaginario de sus tentativas, el poder de sus hipótesis, está en “¡Horadar el alma de posibilidades!”²⁵⁰⁶. La disponibilidad creadora del “sentido de la posibilidad” permite pensar en todo aquello que *podría ser*, en la *expectroversión* de todo el bosque – más difícil de definir que la de sus árboles-. Las consecuencias de esta tesitura subjuntiva nos libera de conceder tanta importancia a lo que es sobre lo que podría ser de otro modo²⁵⁰⁷.

²⁵⁰² A este respecto argumenta Peirce que, “si la matemáticas es el estudio de situaciones puramente imaginarias, los poetas tienen que ser grandes matemáticos, especialmente los que escriben composiciones de argumentos intrincados y enigmáticos...”. *Ibíd.*

²⁵⁰³ *Ibíd.*, p. 168.

²⁵⁰⁴ Aprecia rotundamente Musil que, en las matemáticas, “está la nueva lógica y el espíritu en su misma esencia, en ella están las fuentes del tiempo y la génesis de una transformación formidable...[una transformación] basada en la dura y valiente lógica de la matemática, aguda y desbocada como la hoja de un cuchillo...”. Musil, Robert, *El Hombre sin atributos*, Seix Barral, Barcelona, 1986, vol. 1, p. 49.

²⁵⁰⁵ Ulrich veía en las matemáticas que, “Si se pudiera reemplazar opinión científica por concepto de la vida, hipótesis por tentativa, y verdad por hecho, la obra de un buen físico o matemático superaría en intrepidez y fuerza revolucionaria a las mayores proezas de la historia [...] Sólo que los hombres no lo saben, intuyó Ulrich; no tienen ni idea de cómo se puede pensar; si se les pudiera enseñar a discurrir, vivirían también de otro modo” *Ibíd.*, p. 49-50.

²⁵⁰⁶ *Ibíd.*, p. 324.

²⁵⁰⁷ En el *Hombre sin atributos*, Musil ha escrito que el que posee el sentido de la posibilidad siempre imagina que la vida o el mundo podrían ser también de otra manera. Así cabría definir el

La lógica contemporánea trabaja con diversos grados de realidad y de verdad; la lógica polivalente conjetura la infinita complejidad del mundo e imagina los valores de verdad como tensores o matrices infinitas.

En este contexto se desarrollan los contrafácticos, que son enunciados condicionales en los cuales interviene la noción de posibilidad, expresada gramaticalmente por la introducción del subjuntivo y asociada con la idea de potencialidad.

En la sintaxis de la contrafactibilidad, en lo hipotético o en lo condicional es posible, según Steiner, que estén los núcleos creadores del lenguaje²⁵⁰⁸. Las proposiciones alternativas de *sí* son un recurso fundamental de la afectividad. En las *Cántigas de alén* leemos:

*Si fuéramos todavía por la noche,
por la mojada noche de las arenas,*

*si contigo hubiéramos mirado
el mar,*

sentido de la posibilidad como “la facultad de pensar en todo aquello que podría igualmente ser, [...] [los] hombres de la posibilidad viven, como se suele decir, en una tesitura más sutil, etérea, ilusoria, fantasmagórica y subjuntiva [...] Una experiencia posible o una posible verdad no equivale a una experiencia real unida a una verdad auténtica, menos el valor de la veracidad, sino que tienen, al menos según la opinión de sus defensores, algo muy divino en sí, un fuego, un vuelo, un espíritu constructor y la utopía consciente que no teme la realidad, sino que la trata mejor como problema y ficción [...]”. *Ibid.*, p. 19-21.

²⁵⁰⁸ Estas fuerzas primarias engendran vida, sostiene Steiner, “hacen algo más que ocasionar perplejidades filosóficas y gramaticales. Lo mismo que las formas verbales de futuro, con las cuales se percibe que aquéllos están emparentados para formar, en conjunto, el conjunto más extenso de las “suposiciones” o “alternativas”, tales proposiciones “sí” son fundamentales para la dinámica de la emotividad humana”. Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, op. cit., pp. 225-226.

*si las mismas palabras fueran,
aquí y ahora, nuestras,*

*si como tú muriésemos,
para no morir más, en la raya
donde se junta el dios
con el vacío del dios
y surge una luz nueva,*

*si para siempre navegáramos las aguas
donde quedaste al fin desnudo,*

*y si de mano en mano
nos diéramos la prenda y la señal
de tu futuro o de tu sueño.*

*Pero tú regresaste
como regresan los héroes y los reyes muertos
en la indistinta luz del amanecer.*

*En la ventana vacía
dejaste qué: un cuchillo,
el filo agudo de una palabra
colgada en el aire, tu desdibujo*

y tu color de olvido.

*Late la flor del aire.*²⁵⁰⁹

Si fuéramos todavía por la noche. La estructura lógico-gramatical sería: **Si** (ptr. imperfecto subjuntivo: hipótesis con matices optativos, de deseo de algo, de que se hiciera algo, etc.) *entonces*, que no figura (está elíptico, sobreentendido). Toda la segunda parte, el condicionado, se suprime. La supresión crea tensión dicente y deja la frase, la condición, en suspenso o suspensión, y el " Pero" siguiente es conector de período o enunciado, al tiempo que conjunción adversativa entre frases. El "pero" pone una objeción leve, considerativa, al conjunto de la frase condicional con sus dos partes de condición y condicionado (si...., entonces....). En el poema, la adversativa incide sobre el espacio sintáctico del condicionado esperado después de "si", pero que no figura, con lo que se superpone a un [vacío] de tensión, y esta tensión sobrecubre la adversativa, el "pero" y toda su oración, que es larga, y en realidad viene a cubrir, a su vez, el hueco abierto por el condicionado elíptico. Tendríamos la figura:

Si.....

si..... , (*entonces.....*),

pero.....

si.....

si.....

²⁵⁰⁹ Valente, José Ángel, "Homenaje", *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, pp. 339-341.

Observamos la potencia de la conjunción *si* para alterar, poner radicalmente en duda y negar los *límites* de nuestro mundo. Se trata de la lógica contrafáctica en que se da capacidad absoluta al deseo de lejanía. El lenguaje *deshace* el mundo y lo *rehace* de otro modo. Genera un futuro profundo que está implicado en el HAZ ^{AD} (Alteridad, Ausencia, Dios, Deseo Infinito, *Decir*) y en su poética del *Grupo N*.

El movimiento semántico de la imaginación en los poemas de Valente gira en torno al mito de la resurrección.

El uso de los tiempos futuros parece ser la clave de la supervivencia del hombre. Para Steiner, el hombre sólo puede sobrevivir por los recursos “ficticios, contrafácticos y antideterministas del lenguaje”²⁵¹⁰, que le conceden su capacidad semántica para concebir, generar y articular posibilidades situadas más allá de lo impuesto o permitido.

En general, las proposiciones de la lógica contrafáctica crean imágenes y formas de evasión que “insuflamos a nuestro ser mental”²⁵¹¹ y que nos permiten contradecir o in-decir el mundo, verbalizarlo de otra manera.

El último verso del poema: *Late la flor del aire*, hace evidente la potencia y realidad del HAZ ^{AD} y el traspaso de las fronteras del mundo

²⁵¹⁰ “De todas las herramientas evolutivas hacia la supervivencia, la que considero más importante es la habilidad para utilizar los tiempos futuros del verbo”, afirma Steiner, y a continuación se pregunta, “¿cuándo, cómo adquirió la psique este monstruoso y liberador poder?”. Steiner, George, *Presencias Reales ¿Hay algo en lo que decimos?*, op. cit., p. 75.

²⁵¹¹ Necesitamos una palabra para designar el poder y la compulsión que fuerzan al lenguaje a plantear la "otredad", conjetura Steiner: “Quizá la palabra sea "*alternity*", y permita definir "lo que no es el caso", las proposiciones contrafácticas”. Steiner, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, op. cit., p. 231.

desde la poética del *Grupo N*: el profundo cuándo del nunca, el encuentro anhelado con nadie, el deseo de nada, *otra luz*. ASÍ, ALLÁ: *dónde se junta el dios/con el vacío del dios/y surge una luz nueva*.

Ganamos así un “tipo intangible de perspectiva acerca de la realidad”²⁵¹² que está implicado, según Hofstadter, en la construcción de “mundos subjuntivos” o contrafácticos.

En el último verso nos encontramos con un cierre fónico perfecto: *Late la flor del aire*: a-e a o e a-e, es decir, repite en proporción simétrica las correspondencias de la sexta estrofa y deja en el centro la “o” que prevalece en el tercer verso, que marca centro del mismo:

y si de man/o/ en mano

.....

de tu futuro /o/ de tu sueño.

El verso *Late la flor del aire* visualiza y sonoriza el proceso de abstracción conceptual dado en las relaciones entre un verbo adjetivizado y un sustantivo de un sustantivo.

²⁵¹² Vislumbramos la realidad residual, deduce D. Hofstadter: “La construcción de ‘mundos subjuntivos’ se produce en forma tan casual, tan natural, que muy difícilmente advertimos que lo estamos haciendo. Seleccionamos, dentro de nuestra fantasía, un mundo que esté próximo, en cierto sentido mental interno, al mundo real. Comparamos lo que es real con lo que percibimos como casi real”. Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, op. cit., p. 715.

Aria

The musical score is for an Aria and consists of five staves. The top staff is for Horn in D, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second and third staves are for Bassoon I and Bassoon II, both in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The fourth staff is for Bass, also in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, and it contains rests throughout. The fifth staff is for Continuo, in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature, featuring figured bass notation. The music spans four measures. The first measure has a whole note for the Horn and eighth notes for the Bassoons. The second measure has a half note for the Horn and eighth notes for the Bassoons. The third measure has a quarter note for the Horn and eighth notes for the Bassoons. The fourth measure has a quarter note for the Horn and eighth notes for the Bassoons. The Continuo part starts with a whole rest in the first measure, followed by a half note in the second measure, and then a series of eighth notes in the third and fourth measures.

Horn in D

Bassoon I

Bassoon II

Bass

Continuo

6
4

5
3

4
2

5
5

6
4

5
5

6
4

5
3

CAPÍTULO OCTAVO.

*ESCALAS, ESQUEMAS, ESTRUCTURAS Y
MODELOS POÉTICOS.*



PRELUDIO. LAS MATEMÁTICAS COMO CONDICIÓN

FORMAL DE TODA IMAGINACIÓN.

Deja que el lugar de los solitarios /
 sea un lugar en perpetua ondulación.
 [...] y, en especial, de la moción del pensamiento/
 y su incansable iteración, [...]
 W. Stevens.

La esquematización, geometrización sistemática y liberación de categorías en las matemáticas contemporáneas alcanzan el punto en que la imaginación subyace *necesariamente* en la vida.

Las matemáticas avanzadas tratan, *genéricamente*, problemas, formas, estructuras, etc. Su evolución filosófica aporta importantes instrumentos metodológicos para tratar metafóricamente problemas relacionados con los *límites* y las fronteras que tratamos en la presente Tesis. Así en el primer capítulo exploramos la problemática de lo diferencial y lo integral; en el segundo, los arquetipos como *límites universales*; en el tercero el *continuo*; en el cuarto la recursividad de las categorías peirceanas; en el quinto la *primeridad* de la *terceridad*, y en el sexto las problemáticas de lo infinito.

En esta Tesis venimos utilizando metafóricamente conceptos de las matemáticas modernas y contemporáneas, tales como, *haz, red, grupo, estructura, esqueleto, categoría, modelo, diagrama, etc.*

El descubrimiento en el siglo XIX de muchas clases distintas de 'puntos' y 'líneas' en una realidad única reveló el carácter "puro" de las matemáticas, las cuales parten de lo desconocido²⁵¹³ e inexistente²⁵¹⁴ para crear un lenguaje²⁵¹⁵.

La lógica substituye indefinidamente lo innombrado²⁵¹⁶ en las matemáticas y la síntesis sucede a la dispersión. Una invariante operacional²⁵¹⁷ ordena la pluralidad de las relaciones relativas y abstractas de las estructuras vacías.

Por otra parte, la poesía estructura también su propio lenguaje. El lenguaje poético permite el cálculo entre términos e ideas, descubre formas que son figuras de relaciones y operaciones actuando en

²⁵¹³ Las matemáticas puras crean objetos desconocidos como la hipersuperficie - que se refiere a la extensión de la noción de superficie ordinaria de un espacio tridimensional al caso de un espacio n-dimensional - o los hipernúmeros -, como el cálculo de la extensión de Grassmann, que es un tipo de hipernúmero con n componentes-.

²⁵¹⁴ Basta mencionar los números irracionales que, al no poder ser mostrados como el conjunto de «todas» sus cifras, aparecen desprovistos de existencia actual; tal como lo explica P. Zellini, "un número no representable como relación entre dos números enteros, no puede escribirse en modo alguno como secuencia finita de cifras; si probamos a mostrarlo en forma explícita sus cifras se disponen, al menos a partir de cierto punto, sin ningún orden aparente o ley de formación; parecen distribuidas al azar, como si se tratase del resultado de sucesivas, indefinidas tiradas de un dado. Lo irracional se configura, en su primera manifestación, como una pura imposibilidad". Zellini, Paolo, *Breve Historia del Infinito, op. cit.*, p. 51.

²⁵¹⁵ Un tipo de lenguaje que se crea es el cálculo. *Vid.* El capítulo segundo de la tesis.

²⁵¹⁶ Es posible encontrar formas muy complejas para nombrar que incluyen la acción de engendrar los códigos de los elementos; como se da al definir conjuntos mediante un cálculo.

²⁵¹⁷ Una invariante operacional pueden ser los números llamados cuaterniones (caracterizados porque contienen cuatro componentes, y sacrifican la ley conmutativa de la multiplicación) considerados como un operador "para girar y estirar o contraer un vector dado en otro vector dado". Kline, Morris. *El pensamiento matemático, op. cit.*, Vol. II, p. 1026.

combinaciones de signos cualesquiera que permiten descubrir “la estructura de nuestro universo intelectual”²⁵¹⁸

Matemáticas, poesía y mística llevan las relaciones hasta el *límite*²⁵¹⁹, es decir, hasta sus expresiones imaginables, después de lo cual todo cambia.

La facultad de imaginar algo más exacto que lo dado es propia de la poesía, pero también de las matemáticas de acuerdo con su “lógica adivinatoria” de ciencia condicional o hipotética. Según Peirce, el “único fin” de la *matemática pura* consiste en “descubrir no cómo se comportarán las cosas en la realidad sino cómo hay que suponer que se comportarían, si no en nuestro mundo, sí en un mundo cualquiera”.²⁵²⁰

²⁵¹⁸ Al referirse a Mallarmé, P. Valéry escribe: “La sintaxis era para este poeta un álgebra que cultivaba por sí misma. Le gustaba generalizar algunos giros que regularmente sólo ofrece en casos singulares, o trabar proposiciones en una oración y arriesgarse en una especie de contrapunto literario que planteaba aproximaciones o separaciones sabiamente calculadas entre los términos y las ideas. Cabría decir que presentó lo que se descubrirá algún día y que ya hoy deja entrever algún presagio: que las formas del discurso son figuras de relaciones y de operaciones que, permitiendo combinar o asociar los signos de objetos cualesquiera y de cualidades heterogéneas, pueden servirnos para llevamos al descubrimiento de la estructura de nuestro universo intelectual”. Valéry, Paul, *Estudios Literarios, op. cit.*, p. 255.

²⁵¹⁹ Atienden a lo que P. Valéry llama los *límites* del cambio interior que desplazan los *límites* aparentes en una experiencia espiritual en la cual el lenguaje del místico se acerca al lenguaje del geómetra. “La mística me hace pensar en una especie de ciencia pura individual. Únicamente desarrolla, al margen de toda realidad, sentimientos y visiones; se crea una lengua absolutamente convencional, que, tomando las palabras de la nuestra, parece llena de contradicciones. Del mismo modo que el geómetra, cuando prescinde de toda imagen posible y se sitúa en el dominio especial de lo puramente concebible, del verbalismo puro y de la escritura dejada a su potencia propia, da existencia a cantidades imaginarias y a espacios metageométricos, el místico, en el reino de lo imaginable, desplaza los *límites* aparentes”. *Ibid.*, p. 312.

²⁵²⁰ Según Peirce, la fenomenología ha de fundamentarse en las matemáticas puras: «La fenomenología es en mi opinión la más fundamental de las ciencias positivas. Es decir, sus principios no se fundamentan en ninguna otra ciencia positiva (...). Sin embargo, debe hacerse depender la fenomenología, si ha de fundamentarse de modo apropiado, de la ciencia condicional o hipotética de la matemática pura”. Peirce, Charles S., citado en Apel, Karl-Otto, *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce, op. cit.*, pp. 179-180.

Prever la continuidad del conjunto más allá del detalle es la condición de la generalidad poética y matemática²⁵²¹, lo que permite el avance, la reestructuración del objeto. De tal modo, el objeto poema sería una constante saturación, pero incompleta, fragmentada, de un principio generalizante no necesariamente traducido por un concepto o esquema abstracto. El poema tiende incluso, a veces, a ser el género de lo así concretado, o el concreto genérico, un caso de su mismo alcance imaginativo.

El tipo de generalidad del que tratan una u otra generalidad, la poética y matemática, es completamente diferente al usual: se obtiene adoptando un punto de vista transversal²⁵²² y regresivo²⁵²³, eliminando las determinaciones objetivas y otorgándose campos con leyes propias.

La autonomía es uno de los objetivos máximos de todo gran poema, como de toda ley científica.

²⁵²¹ La generalización, que es el arma superior de las matemáticas, tiene como condición la imaginación, lo posible. Según Valéry, “Un pensamiento que se estabiliza, cualquiera que sea, cobra las características de una hipnosis y se transforma, en el lenguaje lógico, en un ídolo; en el dominio de la construcción poética y del arte, una infructuosa monotonía. El sentido del que hablo y que lleva al espíritu a preverse a sí mismo, a imaginarse el conjunto de lo que iba a imaginar en detalle, y el efecto de la sucesión así resumida, es la condición de toda generalidad”. Valéry, Paul, *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Visor, Madrid, 1987, p. 25.

²⁵²² El movimiento transversal de las matemáticas redistribuye los problemas en todos los niveles de la construcción moderna, tal como lo destaca M. Serres, “Lo que se refiere a las teorías del infinito es repuesto, en líneas generales, en la teoría de los conjuntos; los problemas enumerados bajo el rótulo "teoría del orden" se reponen bastante naturalmente en el álgebra moderna; en lo que hace al análisis de las funciones, éste se encuentra a la vez en álgebra, en topología, en teoría de la integración, etcétera. Lo mismo para los problemas enumerados bajo el título "álgebra": se los encuentra en teoría de los conjuntos, en álgebra, en topología. Por lo tanto, hay cruzamientos considerables y redistribuciones; cuando dijimos que lo terminal se convertía en inicial, sólo era verdad en líneas generales: de hecho, la recomposición se efectúa en numerosos sentidos. Entre los dos cortes sincrónicos así practicados hay asociaciones complejas y entrecruzamientos”. Serres, Michel, *La comunicación*, *op. cit.*, p. 65.

²⁵²³ Un movimiento regresivo lo encontramos en la regresión topológica en donde el pensamiento geométrico por medio del retroanálisis descubre una nueva pureza que no debe nada a la medida. *Ibid.*, p. 109.

Las matemáticas puras fluyen en la indeterminación: el objeto x es un objeto cualquiera. La reflexión pasa del ser a la relación, del objeto a su manifestación, de la cosa al método. Aquí cabe mencionar como ejemplo la abstracción del número. El número antiguo, constante, ha quedado disuelto en el número variable, en relaciones de orden y situación. El número formalizado comprende una colección a la vez que una operación²⁵²⁴; es un elemento ideal y tiene ahora una relación intrínseca, “con lo numerado y con la operación intelectual de la enumeración”; en él dos relaciones se expresan en una. Esa identidad entre la operación y su resultado es, según M. Serres, “el privilegio más considerable de la aritmética, su profundidad y su fecundidad”.²⁵²⁵

Accedemos a la abstracción con la *generalización* de las relaciones. De tal modo la lógica interactúa con la estructura matemática en general y se obtienen proposiciones abstractas que describen campos de objetos cualesquiera. La deducción matemática revela así su carácter icónico, es decir, el carácter abstracto diagramático²⁵²⁶, tal como lo observamos en el epígrafe titulado LA LÓGICA DIAGRAMÁTICA. LOS GRÁFICOS EXISTENCIALES Y LAS TRANSFERENCIAS EN LAS FRONTERAS, del capítulo tercero, donde lo diagramático es entendido

²⁵²⁴ Establece M. Serres una importante hipótesis: “si el número es operación, tal vez podemos encontrar los que funden el paso de lo discreto a lo continuo”. *Ibid.*, p. 175.

²⁵²⁵ M. Serres contextualiza tal problemática dentro de la historia de las matemáticas, “El número cartesiano era instrumento de medida, se vuelve operación; era espacial, se vuelve elemento ideal [.....] Descartes se sirve del número, Leibniz lo analiza y lo generaliza: entonces pueden entrar en la característica, con el mismo derecho que los enteros, los quebrados, los trascendentes, los algebraicos y los imaginarios; esto sólo es posible debido a que el número formalizado es una colección a la vez que una operación. Doble provecho: se extiende así el dominio de los números, pero se admiten operaciones que Descartes habría rechazado, por ejemplo el paso al *límite*...”. *Ibid.*

²⁵²⁶ Peirce dirá que es “necesario poder razonar con gráficos acerca de gráficos” (C.P. 4.527).

en lo esencial como “un icono de las formas de las relaciones constitutivas de su objeto” (4.531) y no funciona para representar, sino que *construye lo imaginable*.

Tanto los signos matemáticos como los poéticos participan directamente en el proceso de formación de su objeto; trabajan directamente con las realidades que crean.

Las matemáticas y la poesía crean así modelos de ideas “significativas”, es decir, de una generalidad completamente abstracta y regresiva. De tal modo que un teorema es susceptible de ser integrado en varios esquemas matemáticos; puede vincularse de forma esclarecedora con un amplio complejo de otras ideas matemáticas.

Las implicaciones lógicas de estos procesos modélicos las podemos considerar con claridad desde la poética de Valente, dentro de la cual es posible abducir, entre otros modelos, uno que llamaremos *modelo de nadie* y que puede ser descrito con los siguientes versos:

.....

¿Quién seguirá por ti contigo?

Nadie.

Nadie es el nombre de las tantas formas

De tu nunca completa rotación.

Y ahora, ante los hilos de la sombra

donde no está tu imagen reflejada,

dime, si puedes,

*¿quién podría aún nacer?*²⁵²⁷

La generalidad y profundidad del *modelo de nadie* permiten deducir que es *integrable* en los campos semánticos del *deshacimiento*, *la sombra*, *el exilio*, *el cuerpo transparente*, *el espejo desierto*, *el animal imperceptible*, *el desnacimiento*, etc.

El *modelo de nadie* resulta de una generalidad completamente abstracta relacionada con la intensidad de la nada, con las isotopías del *descenso*, *la muerte*, *lo inmóvil*. Los poemas figuran en él los diagramas de la nada con hilos de palabras, palabras estrechas e irreconocibles.

Volviendo al método de las matemáticas modernas es importante destacar que es transversal y regresivo; implica una generalización continua de sus condiciones iniciales y de sus soluciones; una expansión que profundiza en un “origen esencial”, según Serres:

La huida hacia lo general es movimiento hacia la verdad del principio: así la historia da vueltas y el fin se convierte en origen, el fin histórico se vuelve origen esencial [...] El genio matemático es generalización, es el genio del movimiento hacia la verdad del origen.²⁵²⁸

En el campo de la poesía también encontramos un movimiento transversal y regresivo que conduce a una comprensión reconstitutiva de

²⁵²⁷ Valente, José Ángel, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 86.

²⁵²⁸ Serres, Michel, *La comunicación*, op. cit., p. 64.

lo poético²⁵²⁹. Se descubre que recuerdos inmemoriales yacen en lo más profundo de formaciones de abstracción indeterminada. Tal es el caso de E. A. Poe, de Baudelaire, de Proust y de Valente:

*MOMENTOS privilegiados en los que sobre la escritura
desciende en verdad la palabra y se hace cuerpo, materia de la
encarnación. Incandescente torbellino inmóvil en la velocidad
del centro y centro mismo de la quietud.*²⁵³⁰

Quizás podamos encontrar en la poesía, también, algo análogo al doblaje reflexivo de la lógica moderna que intenta ser “descripción, reflexión, doblaje, regulación, fundamento de las matemáticas, pero es también todo eso para sí misma: se supervisa, se pauta y se reflexiona”²⁵³¹. Pero un doble nunca simétrico y menos identitativo; tal como sucede en la poesía de Wallace Stevens, en la cual la frontera entre creación y reflexión se adelgaza hasta la colisión de dominios en un *continuo* lógico de tipo peirceano:

.....

VIII

Sé de acentos nobles

y de lúcidos, ineludibles ritmos;

Pero también sé

²⁵²⁹ La poesía que se hace más desnuda arrastra capas de significación en un vaivén pétreo y oscuro.

²⁵³⁰ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 119.

²⁵³¹ Serres, Michel, *La comunicación, op. cit.*, p. 69.

que el mirlo

está siempre implicado en lo que sé.

.....²⁵³²

El doblaje reflexivo también es una característica de la poética de Valente:

*Lentas siguen las lunas a las lunas, como cede a la luz la luz, los días a los días, el párpado tenaz al mismo sueño. Vivir es fácil. Arduo sobrevivir a lo vivido.*²⁵³³

El movimiento de la autodescripción tiene un impacto de importancia fundamental en el objeto descrito: lejos de estabilizarlo, lo reconstituye, lo revivifica, lo reestructura. La reconstrucción lógica se convierte en el descubrimiento matemático que se apoya en su conjunto²⁵³⁴. El progreso matemático comprende la sucesión de estos reajustes.

También en la poesía encontramos una reconstrucción sistemática, una *terceridad* incompletable. La poesía, como las matemáticas, se sintetiza al incrementar su aporte creativo; se reabsorbe

²⁵³² Stevens Wallace, *Harmonium, op. cit.*, p. 144.

²⁵³³ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 324.

²⁵³⁴ Tenemos el caso del análisis matemático que de ser “análisis de los infinitésimos” ha pasado a integrar el cálculo diferencial, cálculo integral, teoría de las funciones de variable real, teoría de las funciones de variable compleja, teoría de aproximación, teoría de las ecuaciones diferenciales ordinarias, teoría de las ecuaciones diferenciales con derivadas parciales, teoría de las ecuaciones integrales, geometría diferencial, cálculo de variaciones, análisis funcional y algunas otras asignaturas matemáticas. Las modernas teorías de números y teoría de las probabilidades aplican y desarrollan los métodos del análisis matemático.

al acumularse²⁵³⁵. Esta estructura lógica implica a la intertextualidad y a las traducciones. Reconstrucción poética que adelantó Valente con su *Cuaderno de Versiones*, donde podemos comprobar una *terceridad* incompletable al comparar alguna de sus traducciones con la de otros poetas. Tomemos una parte del poema “Oda a una urna griega” de John Keats, escrito en 1939²⁵³⁶:

*Tú todavía inviolada novia del sosiego,
criatura nutrida de silencio y tiempo despacioso,
silvestre narradora que así puedes contar
una historia florida con dulzura mayor que nuestro canto.
¿Qué leyenda orlada de hojas evoca tu figura
con dioses o mortales o con ambos,
en Tempe o en los valles de Arcadia?
¿Qué hombres o qué dioses aparecen? ¿Qué rebeldes
doncellas?
¿Qué loca persecución? ¿Quién lucha por huir?
¿Qué caramillos y panderos? ¿Qué éxtasis salvaje?*

²⁵³⁵ Todo lo dicho en este texto se sintetiza en un poema escrito por Valente, donde escribe: “y todos los poemas que he escrito/ vuelven a mí nocturnos./ Me revelan/sus más turbios secretos./ Me conducen/por lentos corredores/de lenta sombra hacia qué reino oscuro/ por nadie conocido/ cuando ya no puedo/volver, me dan la clave del enigma/en la pregunta misma sin respuesta/que hace nacer la luz de mis pupilas ciegas”. Valente, José Ángel, *Fragmentos de un libro futuro*, p. 98.

²⁵³⁶ ON A GRECIAN URN. “Thou still unravish'd bride of quietness, /Thou foster-child of silence and slow time, / Sylvan historian, who canst thus express / A flowery tale more sweetly than our rhyme: / What leaf-fring'd legend haunts about thy shape/ Of deities or mortals, or of both, / In temple, or the dales of Arcady?/ What men or gods are these? What maidens loth? / What mad pursuit? What struggle to escape? /What pipes or timbrels? What wild ecstasy?”.

.....²⁵³⁷

Compararla, por ejemplo, con la traducción que hiciera Julio Córdazar en 1996:

*Tú, todavía virgen esposa de la calma,
criatura nutrida de silencio y de tiempo,
narradora del bosque que nos cuentas
una florida historia más suave que estos versos.
En el foliado friso ¿qué leyenda te ronda
de dioses o mortales, o de ambos quizá,
que en el Tempe se ven o en los valles de Arcadia?
¿Qué deidades son ésas, o qué hombres? ¿Qué doncellas
rebeldes?
¿Qué rapto delirante? ¿Y esa loca carrera? ¿Quién lucha
por huir?
¿Qué son esas zamponas, qué esos tamboriles, ese salvaje
frenesí?*

.....²⁵³⁸

En las dos traducciones experimentamos el límite de lo *inaudible* ¿Qué caramillos y panderos?, ¿Qué son esas zamponas, qué esos tamboriles, ese salvaje frenesí?, en relación con el concepto de lo *interminable* y el límite de la verdad o belleza como *tensión* entre la

²⁵³⁷ Valente, José Ángel, *Cuaderno de versiones*, Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, Barcelona, 2002, p. 57.

²⁵³⁸ <http://www.saltana.org/1/docar/0242.html>

movilidad e inmovilidad: *Tú todavía inviolada novia del sosiego, / criatura nutrida de silencio y tiempo despacioso* o *Tú, todavía virgen esposa de la calma, / criatura nutrida de silencio y de tiempo, y ¿Qué loca persecución? ¿Quién lucha por huir? o ¿Qué rapto delirante? ¿Y esa loca carrera? ¿Quién lucha por huir?*

En las dos traducciones se conserva el modelo propuesto por Keats de *verdad* como *belleza* o goce eterno.

En las matemáticas tal o cual estructura asume de golpe toda una galería de modelos²⁵³⁹, los cuales son el lugar del paradigma para la abstracción de la estructura que allí se realiza y se refleja²⁵⁴⁰.

Un proceso similar es el de la condensación poética, en donde los fragmentos de significación de una sola forma tienden a configurar modelos o a estructurar mitos ante la proximidad de lo inaccesible, a veces sólo intuido o dado como noción o atisbo rítmico, como es el caso en Rimbaud y sucede en P. Valéry.

Una invariante operacional ordena la pluralidad de las relaciones de la estructura poética; de tal modo que, en la poesía de José Ángel Valente, podríamos decir que la espiral, la cruz y ciertas figuras

²⁵³⁹ Por ejemplo la estructura de "Frontera" se despliega en numerosos modelos: Frontera anular, Frontera aditiva, Frontera cruzada, Frontera armónica de Wiener, Frontera de convergencia, Frontera de conexidad, Frontera de un conjunto, Frontera de un dominio, Frontera de unicidad, Frontera del error relativo, Frontera interior, etc.

²⁵⁴⁰ Aquí cabe mencionar que los métodos algebraicos se han desarrollado en la Teoría de la demostración en forma de la teoría de modelos.

topológicas no orientables²⁵⁴¹ son las invariantes operacionales que ordenan las oscilaciones, radiaciones, inversiones y síntesis en su manera singular de conocerse.

La *cruz* opera la inversión entre la raíz de lo innombrable y la llama de la forma:

*Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre: lo que es raíz y no ha advenido al aire: el flujo de lo oscuro que sube en oleadas: el vagido brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto: donde a su vez será disuelto en la última forma de las formas: invertida raíz: llama.*²⁵⁴²

La invariante operacional de la cruz implica transformaciones lógicas que permiten “el vértigo simultáneo de la luz y la entraña”²⁵⁴³, el anhelo sensual y el anhelo espiritual, la oscilación de lo imaginario y lo sensible, del canto y el silencio.

La estructura de la cruz se manifiesta en todos los modelos diversos de los poemas en cuanto que su verticalidad alude a la profundidad de la materia o del lenguaje y su horizontalidad a la destrucción, a la soledad, al vacío. En la cruz está el centro entre el cero y el infinito, entre el vértigo y la quietud.

El modo misterioso que la poesía muestra de hablar siempre de ella misma siendo, no obstante, otra cosa, constituye un movimiento

²⁵⁴¹ Como la conocida “cinta de Möbius” o banda de Möbius que es una curva que pasa por una sola cara y por tanto no tiene orientación.

²⁵⁴² Valente, José Ángel, “Jhet”, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 220.

²⁵⁴³ Valente, José Ángel, *Anatomía de la palabra, op. cit.*, p. 169.

similar de base, no como objetivo, al que encontramos en las matemáticas modernas al configurarse como epistemología de sus propios procesos.

La duplicación reactivante de las matemáticas modernas es el motor de un movimiento autóctono de reflujo, la referencia autónoma de “la descripción de un movimiento hacia el movimiento mismo”²⁵⁴⁴. Y como sucede en poesía, mientras más cerca se está de ella (del objeto descrito) y se es llevado con ella en el mismo proceso, más es su lenguaje homogéneo (como sucede en la lógica) en su forma y fiel en su esencia, pero también más se transforma y se eleva en su desarrollo mismo. Llegados a cierto *límite*, la autodescripción de la poesía (como también de la lengua matemática) por sí misma se hace reactivación y reestructuración.

La duplicación reactivante de la lógica es la fuente que permite a las matemáticas volver a su movimiento²⁵⁴⁵, acceder a un lugar lejano a la evidencia, desenvuelto en el “pensamiento ciego y formal”²⁵⁴⁶, crear “cosas de otro mundo” como diría Nóvalis:

Toda la *realidad* creada de la *nada* como, por ejemplo, los números y los enunciados abstractos – tiene un asombroso parentesco con cosas de otro mundo - con series infinitas de combinaciones y

²⁵⁴⁴ Serres, Michel, *La comunicación, op. cit.*, p. 75.

²⁵⁴⁵ En la teoría de la demostración han sido elaborados numerosos métodos sofisticados de interpretación de unas teorías mediante otras que reactivan el movimiento de la lógica, de tal modo que con las interpretaciones de la teoría de la demostración, “también se establece la indecidibilidad de una serie de cálculos muy simples, en los cuales no se interpretan directamente los cálculos recursivos. Son ejemplos la teoría elemental de grupos, la de las relaciones de equivalencia y la teoría elemental de orden parcial”. *Enciclopedia de las Matemáticas*, v.1, p. 192.

²⁵⁴⁶ Serres, Michel, *La comunicación, op. cit.*, p. 76.

relaciones extraordinarias - con un mundo matemático y abstracto en sí, por así decirlo - con un mundo poético, matemático y abstracto.²⁵⁴⁷

La imaginación, la indeterminación de los elementos, la depuración de las relaciones y la generalización son características comunes del proceso de conocimiento de las matemáticas y la poesía.

En el camino hacia la pureza y el rigor aparecen rasgos comunes como la desnudez, lo inesperado y lo condensado. Tal como lo leemos en los poemas de Wallace Stevens cuando cantan al vacío de una estrella para que no ceda nada a ninguna humanidad:

*Brilla sola, brilla desnuda, brilla como el bronce
que no refleja mi rostro ni parte interior alguna
de mi ser, brilla como el fuego, que nada refleja.
.....²⁵⁴⁸*

La historia de las matemáticas modernas es la historia de formas indeterminadas que adquieren sentido en un sistema, por lo tanto, inesperadas. Imágenes que al abandonar para siempre cualquier consideración determinada conquistan libertad, abstracción y concentración.

En poesía y en historia de las matemáticas modernas encontramos condensaciones, insospechadas e inevitables; son

²⁵⁴⁷ Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia, op. cit.*, p. 56.

²⁵⁴⁸ Stevens Wallace, *Harmonium, op. cit.*, p. 43.

(meta)morfosis de un signo referido a sí mismo. Una y otra son la historia de sistemas autorreferidos²⁵⁴⁹, por lo tanto cerrados, que se refieren a otros sistemas abiertos. Estructuras que no pueden describirse del todo y tienen que saltar de nivel, destruirse. Esta urdimbre fluctuante que se extingue y consume resulta evidente en gran parte de la poesía de Valente y subtiende el centro de sus interrogantes:

*LA PACIENCIA del sur. Sus enormes lagartos extendidos. El caparazón oscuro de la noche mordido por la sal. No llega la pregunta a convertirse en signo. Interrogar, ¿por qué? ¿Quién nos respondería desde la plenitud solar sin destruirnos?*²⁵⁵⁰

El proceso de la autorreferencialidad es el rasgo principal de la autonomía de las matemáticas y la poesía. Una y otra cuentan en su estructura con multitud de *bucles* que hacen referencia a sí mismas. Tales *bucles* extraños aparecen diseminados en varios pasos, por lo cual es difícil reconocerlos. Este mecanismo de autorreferencialidad genera paradojas que en la mayoría de los casos son entendidas como desintegración del propio edificio.

La historia de las matemáticas modernas es como lo interminable de la poesía. Es la historia de verdades que buscan siempre un universo cerrado que las envuelve, les da existencia y posibilidad, hasta que la

²⁵⁴⁹ Este comportamiento traduce lo que Peirce nos describe acerca de la lógica de relativos, que es "multiforme en alto grado. Se caracteriza por innumerables inferencias inmediatas y por numerosas conclusiones distintas a partir de los mismos conjuntos de premisas" (C.P. 3.342).

²⁵⁵⁰ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 315.

exigencia de pureza o rigor torna insostenible la aplicación interior y hace saltar el nivel para una referencia más amplia y mejor cerrada sobre sí misma.

Se trata de obras esencialmente infinitas, o por lo menos indefinidamente inconclusas. Las matemáticas y la poesía son tratadas, ejercidas y tomadas sin cesar una y otra vez²⁵⁵¹; son *límites* en sí mismas, *límites* comunes e imposibles de alcanzar. Lo realizado o realizable en una u otra no son más que fragmentos o ensayos²⁵⁵².

El dinamismo implacable de los *límites* y lo ilimitado en las matemáticas y en la poesía se dirige hacia lo universal (son lenguajes de lenguajes), totalmente abierto y completamente cerrado, que es el fin, siempre diferido, de su historia. Abierto, cerrado, abierto; definido, indefinido, definido, etc. Un movimiento intelectual creador que supera la lógica clásica pero que puede considerar la lógica concebida por Peirce, ya que ésta es una herramienta tan potente que puede dar cuenta no sólo de las dinámicas de la matemática moderna sino incluso de aquellas de la matemática contemporánea.

Poesía y matemáticas crean los mismos *límites*: son interiormente abiertas y exteriormente cerradas, son universales. Calibran el material para designar los tonos del espíritu: la configuración de una forma infinita

²⁵⁵¹ Los objetos y conceptos matemáticos generan problemas y requieren ser retomados una y otra vez. Vid. De Lorenzo, Javier. *Filosofías de la matemática fin de siglo XX*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000, pp. 9-10.

²⁵⁵² La Poesía como el *límite* “hacia el que tienden todos los poemas y, también, todas las artes”. Valéry, Paul, *Estudios literarios, op. cit.*, p. 222.

y la eufonía de un material infinito, unificados en “la lentitud y velocidad”, en el oscuro vaivén descrito por Hölderlin:

[...] finalmente en la detención del movimiento, siempre mediante este momento y la actividad que yace en el fondo de él, la bella reflexión infinita que en la constante limitación es a la vez relacionante y unificante.²⁵⁵³

Op. 9 N. 2

Andante (♩ = 132)

espress. dolce

Piano

The musical score consists of two staves. The upper staff is the right hand, starting with a treble clef and a key signature of two flats. It contains a melodic line with various fingerings (1, 3, 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 3, 1, 2, 1) and articulation marks. A specific sequence of notes is marked '12121'. The lower staff is the left hand, starting with a bass clef and the same key signature. It features a rhythmic accompaniment of eighth notes with dynamic markings such as 'p' and 'f'.

²⁵⁵³ Hölderlin, Friedrich, *Ensayos, op. cit.*, p. 85.

I. COMPLEJIDAD DE LAS ESCALAS CONSTRUCTIVAS Y RIQUEZA SEMÁNTICA DE LAS MATEMÁTICAS.

Sombra por encima del cielo,
sombra por medio de la tierra,
sombra por debajo del mar.
Juan Ramón Jiménez.

La teoría de Galois que admiramos en el epígrafe titulado LA TEORÍA DE GRUPOS DE E. GALOIS Y LA TRIPLE INVERSIÓN DEL “GRUPO” *N*. del capítulo anterior, forma parte de la compleja jerarquización de las matemáticas modernas que ha servido de detonante metafórico para la creación de las estructuras *infinivertida* y *expectrovertida* de la poética aquí considerada. Dicha complejización ha dado lugar a una asombrosa arquitectura de “escalas constructivas, correspondencias inversas y gradaciones de todo tipo”²⁵⁵⁴, como afirma F. Zalamea.

La *expectroversión* y abstracción de las escalas constructivas de las matemáticas modernas puede ser ejemplificada con la idea de *clase* que, también, en filología ha representado un importante avance.

En efecto, en el giro lingüístico que hace Humboldt destaca el poder abstracto de la palabra²⁵⁵⁵, el sentido o, como él lo llama, el “modo

²⁵⁵⁴ Zalamea, Fernando, *Filosofía Sintética de Las Matemáticas Contemporáneas*, op. cit., p. 23.

²⁵⁵⁵ Acerca de esta dimensión destaca Humboldt que “La palabra hace que el alma se represente el objeto que le está dado. Esa representación tiene que ser distinguida de los objetos; [...] ésta tiene, junto a la parte objetiva que se refiere al objeto, una subjetiva que consiste en el modo de aprehensión [...] Pero no hace falta señalar que esa división se basa exclusivamente en una

de aprehensión” de la misma a través del cual ésta se refiere a su objeto.

Humboldt universaliza los nombres, transformándolos en *clases de la realidad*:

La palabra concibe todo concepto como universal, *designa siempre, en sentido estricto, clases de la realidad*, incluso cuando se trata de un nombre propio, puesto que éste incluye en sí todos los estados cambiantes en el tiempo y en el espacio de lo designado (V, 419).²⁵⁵⁶

Las matemáticas también son un lenguaje y se han enfrentado a problemas similares. La matemática pura es el objeto de la abstracción lógica. Al formalizar los elementos de un sistema se obtienen proposiciones generales concretas; al formalizar las relaciones constituyentes (predicados, u operaciones), se obtienen proposiciones abstractas.²⁵⁵⁷

En el primer orden de formalización cada variable tiene por rango de fluctuación todos los objetos, cualesquiera que éstos sean: se sustituyen los elementos individuales concretos por elementos formalizados de significado variable. El significado de tales elementos se

abstracción, que la palabra no puede tener otra morada que el pensar y el objeto del mismo menos todavía, si es inmaterial [...] Pero esto también es cierto en el caso de objetos sensibles, pues éstos nunca se presentan al alma directamente sino que en ella está presente exclusivamente aquella representación que la palabra ofrece de ellos”. Humboldt, Wilhelm von, citado en Dascal, Marcelo (ed.), *Filosofía del lenguaje II. Pragmática*, Trotta, Madrid, 1999 p. 195.

²⁵⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁵⁷ Con la acentuada formalización de las matemáticas la mente, se emancipó “de las restricciones que la habitual interpretación de las expresiones establecía para la construcción de nuevos sistemas de postulados”, esgrime E. Nagel. “Surgieron nuevas especies de álgebras y de geometrías que señalaron importantes desviaciones respecto de las matemáticas tradicionales. Al hacerse más generales los significados de ciertos términos se hizo más amplia su utilización y menos limitadas las deducciones que podían extraerse de ellos. La formalización condujo a una gran variedad de sistemas de considerable interés matemático y de un valor extraordinario”. Nagel, Ernest y Newman, James, *El teorema de Gödel*, Tecnos, Madrid, 1979, p. 28.

fija después, de una manera totalmente nueva, mediante el uso de cuantificadores, que nos dan los antiguos elementos con términos nuevos, a saber términos generales. De manera que puede decirse que el primer grado de formalización es un paso desde los elementos específicos hasta las variables cuantificadas, o términos generales.

Accedemos al orden de la abstracción con la generalización que salta de los elementos a las relaciones, cuando la lógica actúa sobre la estructura en general. Con esta variación se obtienen proposiciones abstractas.

Las proposiciones abstractas son formas completamente generalizadas. Ningún constituyente de las mismas es interpretado; se cuantifica todo, y la proposición versa, únicamente, sobre el funcionamiento de la relación o de las relaciones entre los elementos. Es decir, lo único de que nos informa es de la regla de combinación para sus constituyentes. Tal proposición presenta una forma vacía y asevera únicamente que hay una relación que nos da esta forma.

La geometría que se crea en el siglo XIX, como rama de la matemática pura, únicamente sirve para desarrollar las consecuencias necesarias de las diversas *hipótesis* o supuestos para lo cual no necesita utilizar ningún otro concepto fuera de aquellos que son definibles en términos de las nociones fundamentales de la lógica, como son las *clases*, *las relaciones*, etc.

La idea de *clase* da la posibilidad de extender y ampliar indefinidamente el terreno de acción de la matemática hasta grados muy

elevados de abstracción. Dicha idea es capaz de aunar en un instante una infinidad de “objetos” sin contarlos, libres del devenir temporal. Los símbolos correspondientes a las clases, por lo tanto, ya no son “objetos auténticos”.²⁵⁵⁸

La generalización de la geometría no necesita tampoco suponer ninguna proposición originaria, con excepción de aquellas supuestas por la lógica, tal como lo destaca M. Cohen, “en la geometría pura las proposiciones sobre puntos y líneas son reemplazadas por proposiciones acerca de clases de conceptos no definidos y de sus relaciones mutuas”.²⁵⁵⁹

La disolución del objeto implica la experiencia de un cambio de código, de lenguaje, que demuestra lo dicho por Novalis:

Si tan sólo se le pudiera hacer entender a la gente que las cosas tienen con el lenguaje la misma relación que con las fórmulas matemáticas, las cuales constituyen un mundo aparte, juegan sólo consigo mismas, no expresan otra cosa que su naturaleza prodigiosa y, precisamente por ello son tan expresivas [...] Sólo en sus libres movimientos se manifiesta el alma del mundo.²⁵⁶⁰

Esta visión interna y homóloga entre poesía y matemáticas, abstracción y arte, llega al siglo XX con P. Valéry y se desarrolla especialmente en el dominio musical y pictórico. Y a ella nos referimos fundamentalmente en esta Tesis.

²⁵⁵⁸ Así lo expresan Whitehead y Russell: «son, en nuestro sistema, símbolos incompletos: es su empleo el que debe definirse, y se presume que ellos mismos no tienen ningún significado [...] De ahí que las clases, tal como las introducimos nosotros, sean puros símbolos o convenciones lingüísticas, no objetos auténticos como sus componentes, en el caso de que éstos sean individuos» (citados en Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, op. cit., p. 157).

²⁵⁵⁹ Cohen, Morris, *Introducción a la lógica por Morris R. Cohen*, op. cit., p. 25.

²⁵⁶⁰ <http://divulgamat.ehu.es/weborriak/cultura/Literatura/index.asp>

Este valor de lo abstracto es experimentado, como lo hemos visto en el capítulo anterior, por las artes del siglo XX; así, para Kandinsky la abstracción es el ritmo de una vibración personal que, a su vez, refleja en eco un movimiento universal; para alcanzar dicho ritmo es necesario escuchar el *sonido* interno de la forma:

[...] la forma permanece abstracta, es decir, no define un objeto real sino que es una entidad totalmente abstracta. Estos seres puramente abstractos, que como tales poseen su vida, su influencia y su fuerza, son el cuadrado, el círculo, el triángulo, el rombo, el trapecio y otras innumerables formas, que se hacen cada vez más complicadas y no tienen denominación matemática. Todas ellas tienen carta de ciudadanía en el reino abstracto.²⁵⁶¹

La radical autonomía de las matemáticas, el carácter flotante o fantástico de sus construcciones y la disolución del sujeto y del objeto son experiencias que se encuentran en el cierre exterior de las matemáticas puras en relación con lo actual, lo determinado y lo antrópico²⁵⁶². A este propósito cabe citar las incidencias filosóficas teorizadas por M. Serres:

[...] el cierre es purificación, autorregulación, liberación respecto del ego. El resultado (paradojal) de ese cierre con respecto a cualquier otro dominio del saber es que el *organon*, el lenguaje, así depurados se vuelven universales. El movimiento de cierre es un movimiento universalizador. A medida que se produce la depuración (radical), las matemáticas tienden al grado cero de aplicación (o de

²⁵⁶¹ Kandinsky, Vasili, *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Paidós, Barcelona, 2004, p. 64.

²⁵⁶² En las matemáticas el hombre no es la explicación del universo. Se acota el mundo de la percepción inmediata. M. Serres lo resume así: “Eliminación de la evidencia, de la reflexión, del fundamento, en la medida en que son aferentes respectivamente del sujeto racional, reflexivo, trascendental”. Serres, Michel, *La comunicación*, *op. cit.*, p. 85.

referencia exterior) y así hacia el máximo de aplicabilidad suya. El lenguaje más independiente es el lenguaje de los lenguajes. Mientras menos ventanas tiene, más se puede mirar en él el universo.²⁵⁶³

La perfección de esta autonomía es también un objetivo principal en las artes. Cada una de ellas, escribe Kandinsky hacia 1910,

[...] al profundizarse se cierra en sí y se separa. Pero ese arte se compara con las demás artes y la identidad de sus tendencias profundas la devuelve a la unidad [...]. Así alcanzaremos al fin la unión de las fuerzas de todas las artes. De tal unión nacerá un día el arte que, desde ahora, podemos presentir, el verdadero arte monumental.²⁵⁶⁴

Esta reintegración ya se ha dado en las matemáticas desde los años 50, tal como lo vimos en el capítulo segundo en el epígrafe titulado: LA TEORÍA MATEMÁTICA DE CATEGORÍAS Y EL ARQUETIPO COMO LÍMITE UNIVERSAL.

Las matemáticas van hacia su esencia. Están interiormente abiertas "sobre sí mismas, o para sí mismas"²⁵⁶⁵; su autonomía se mueve hacia la mayor extensión "objetiva" para poder pasar los niveles de generalidad y poder hablar por fin de seres cualesquiera sobre los que no se haga ninguna hipótesis previa.

Respecto a ese tipo de generalidad "objetiva" y "extensiva", las nuevas matemáticas transforman radicalmente sus puntos de vista en

²⁵⁶³ *Ibíd.*

²⁵⁶⁴ Kandinsky, Vasili, citado en Valente, José Ángel, *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, *op. cit.*, p. 36.

²⁵⁶⁵ Serres, Michel, *La comunicación*, *op. cit.*, p. 86.

este sentido. El álgebra moderna es una autodescripción matemática. Indica la esencia operatoria, lo que la metodología clásica intentaba hacer pero ahora el proceso de abstracción la convierte en modelo de una estructura.

Por otra parte, la idea de estructura abstracta se hará central para entender la idea de representación en matemáticas. La característica fundamental de la representación es que, según Nagel, “puede demostrarse que una estructura abstracta de relaciones existente en un campo de ‘objetos’ existe también entre ‘objetos’ (generalmente de un tipo distinto que los del primer grupo) pertenecientes a otro campo diferente”²⁵⁶⁶.

La idea de representación sugerirá la posibilidad de que cabe “representar” o “reflejar” declaraciones metamatemáticas acerca de un sistema formal suficientemente amplio dentro del sistema mismo. La matemática siempre precede a la lógica, tal como Peirce ya lo había prefigurado ampliamente.

En las matemáticas modernas se da una honda *jerarquización* que es el motor mismo de la creación. La génesis de las estructuras matemáticas se hace visible desde una perspectiva dinámica que supera el sistema Zermelo-Frenkel de equivalencias tautológicas. Las

²⁵⁶⁶ La profundización de la idea de *representación* es la clave de la argumentación del famoso trabajo de Gödel, la que lo impulsó a construir sus pruebas y le facilitó las demostraciones meta-matemáticas. Porque, explica Nagel, “así como es más fácil manejar las fórmulas algebraicas que representan (o reflejan) intrincadas relaciones geométricas entre curvas y superficies en el espacio que manejar las propias relaciones geométricas, del mismo modo manejar las contrapartidas aritméticas (o «imágenes reflejadas») de complejas relaciones lógicas es más fácil que manejar las relaciones lógicas mismas. Nagel, Ernest y Newman, James, *El teorema de Gödel, op. cit.*, pp. 82-84.

proposiciones básicas que estudia repetidamente Wittgenstein se localizan en tal sistema y por tanto se encuentran en los niveles más bajos de desarrollo matemático; allí no se hacen palpables ciertas *irreductibilidades*, lógicas y matemáticas. Al reducirse a la observación analítica del universo conjuntista, las matemáticas se trivializan y no se aprecian las diferencias de las escalas constructivas de su modernidad y se pierde su inmensa riqueza semántica, “irreductible a meras consideraciones gramaticales”.²⁵⁶⁷

En las matemáticas vivas, tal como explica F. Zalamea, “un problema, un concepto o una construcción se *transforman* mediante las soluciones parciales del problema, las definiciones acotadas del concepto, o el haz de saturaciones y decantamientos de la construcción”²⁵⁶⁸.

Las matemáticas modernas, que podemos ubicar entre mediados del XIX y mediados del XX, aceleran los órdenes de abstracción con el uso sofisticado de *propiedades estructurales* y *cualitativas*. La riqueza de modelos, la unidad de métodos estructurales y la acumulación de una inmensa cantidad de saberes²⁵⁶⁹, la caracterizan. En la evolución de las matemáticas se constata cómo ciertos campos - la teoría de grupos, el análisis real, las geometrías abstractas- conllevan distintos modos de

²⁵⁶⁷ Zalamea, Fernando, *Filosofía Sintética de Las Matemáticas Contemporáneas*, op. cit., p. 24.

²⁵⁶⁸ *Ibid.*, pp. 23-24.

²⁵⁶⁹ Estos saberes evolucionan y conforman el cuerpo actual de las matemáticas entre los que F. Zalamea menciona, “teoría de conjuntos y lógica matemática, teorías analítica y algebraica de números, álgebras abstractas, geometría algebraica, funciones de variable compleja, medida e integración, topología general y algebraica, análisis funcional, variedades diferenciales, teoría cualitativa de ecuaciones diferenciales, etc.”. *Ibid.*, p. 19.

visión, intuición, manejo operatorio, y, aún, deducción, dentro de cada uno de sus contextos conceptuales, prácticos y formales²⁵⁷⁰.

Las referencias a la evolución en los órdenes de abstracción se pueden localizar, como lo circunscribe Javier De Lorenzo, alrededor de tres grandes entornos, donde se fraguan, en su interpretación, las rupturas y las inversiones mayores que dan lugar a la matemática moderna. Y son éstos los entornos de 1827, donde se invierte el programa de resolución de los problemas matemáticos partiendo de lo que se cree inalcanzable para dar razón de la resolución o no de los problemas; del por qué. Espacio en que la matemática comienza a nutrirse de ella misma y de sus limitantes. En los entornos de 1875 los haceres de la matemática del medio siglo anterior se unifican (grupos, conjuntos) o se trasvasan (modos geométricos convertidos en modos algebraicos o axiomáticos) generando importantes construcciones (grupos de Lie, topología conjuntista, geometría algebraica, etc.) que impulsan el desarrollo de las matemáticas de comienzos del siglo XX. Y en el entorno de 1939, en el que el grupo Bourbaki fija la orientación de las matemáticas contemporáneas alrededor de las nociones de estructura y morfismo; invierte el enfoque de estudio de los objetos matemáticos y pasa a buscar primordialmente las relaciones entre estructuras abstractas (álgebras, topologías, órdenes, etc.).²⁵⁷¹

²⁵⁷⁰ *Ibíd.*, p. 53.

²⁵⁷¹ Para profundizar es este planteamiento *Vid.* De Lorenzo, Javier, *La matemática y el problema de su historia*, Tecnos, Madrid, 1977.

El progreso de la abstracción matemática en el siglo XIX alcanzó un gran logro al demostrar la *imposibilidad de demostrar* ciertas proposiciones dentro de un determinado sistema²⁵⁷².

La autoevidencia fue destruida y la validez de las demostraciones matemáticas se consolidó en la estructura de las afirmaciones más que en la naturaleza especial de su contenido. Se reconoció, de hecho, según la perspectiva filosófica expuesta por Nagel, que

La validez de una deducción matemática no depende en absoluto de ningún significado especial que pueda estar asociado con los términos o expresiones contenidos en los postulados. Se admitió así que las matemáticas eran algo mucho más abstracto y formal de lo que tradicionalmente se había supuesto.²⁵⁷³

Las matemáticas, como había previsto Peirce, sólo deducen teoremas, consecuencias lógicas necesarias a partir de hipótesis postuladas y, en cuanto a su autonomía y pureza, no le atañe la cuestión de decidir si los axiomas que acepta son realmente verdaderos.

Se ocupan del campo de lo posible, de las relaciones más abstractas. La validez de una deducción no depende en absoluto de ningún significado particular. En consonancia con Peirce y Nagel, Cohen diagnostica que,

La lógica y la matemática no se ocupan de los elementos específicos o físicos, ni de su relación histórica con las cosas que

²⁵⁷² Esto fue posible principalmente por la obra de Gauss, Bolyai, Lobachevsky y Riemann, quienes hicieron patente la imposibilidad de deducir de otros axiomas el axioma de las paralelas. Nagel, Ernest y Newman, James, *El teorema de Gödel*, op. cit., p. 25.

²⁵⁷³ *Ibid.*, p. 26.

denotan, sino de las relaciones más generales o abstractas que son posibles entre todos los objetos susceptibles de denotación.²⁵⁷⁴

Los signos matemáticos son representaciones abstractas de todos los objetos posibles, sus afirmaciones trascienden cualquiera de ellos, no están circunscritas a un conjunto determinado de objetos o de propiedades de objeto.²⁵⁷⁵

La creciente abstracción permite alcanzar la universalidad, da una gran libertad de movimientos y la generalización de los términos amplía y renueva las perspectivas. De modo similar sucede en las artes, donde lo abstracto permite la más extrema libertad expresiva universal. El caso más alto lo reconocemos en las obras de Mark Rothko, cuya simplicidad nos sumerge en una dimensión trascendental.²⁵⁷⁶

Unas décadas antes, el también pintor Paul Klee accede a la geometría para inventar un nuevo lenguaje que permite redescubrir la inocencia. La obra de Klee constituye uno de los puntos de referencia para la nueva música que construye P. Boulez²⁵⁷⁷.

²⁵⁷⁴ En tal sentido, explica M. Cohen: “Cuando deducimos las consecuencias de ciertas premisas, en la geometría o en la mecánica racional, no lo hacemos basándonos en el significado de las palabras que nos suministra el diccionario, aunque éste pueda ser una condición de la expresión. De lo que nos ocupamos principalmente es de las determinadas consecuencias que nos indican las palabras”. Cohen, Morris, *Introducción a la lógica, op. cit.*, p. 63.

²⁵⁷⁵ Los diversos signos y letras que se utilizan en la lógica y en la matemática, específica M. Cohen, “no se toman en su calidad de objetos físicos específicos, sino más bien como representaciones de todas las entidades posibles. De este modo, una proposición matemática hace referencia a algo más que el enunciado inmediato y los signos que la forman”. *Ibid.*, p. 61.

²⁵⁷⁶ Se trata en palabras del artista de “la expresión simple de una idea compleja”; esa es, justamente, la clave de la oscuridad. <http://www.enfocarte.com/5.25/rothko.html>

²⁵⁷⁷ Esto sucede, por ejemplo, con un cuadro como el titulado “En el límite de la región fértil”, que sirvió de guía al constructivismo de la música de Boulez.

En un texto dedicado a analizar una obra de Arnold Schönberg, plantea Kandinsky la creación artística en términos que desbordan ampliamente lo figurativo para expresar la necesidad interior:

Crece el contenido del alma del artista, se hace más preciso y aumenta sus dimensiones internas: hacia arriba, hacia abajo, hacia todos lados. En el momento en que se alcanza un cierto nivel interior, se pone la forma externa a disposición del valor interno de ese nivel.²⁵⁷⁸

En la poética de Kandinsky la abstracción revela, según hemos citado anteriormente, el ritmo de una vibración singular que es la resonancia de un movimiento universal que buscan captar la música y las matemáticas, el artista no reproduce la naturaleza, sino “la manifestación de su mundo interior”. Y como este objetivo se logra naturalmente en la música, “que es el arte más abstracto”, la admira, según lo expresan sus propias palabras:

Es comprensible entonces que se incline hacia ella [hacia la música] para buscar modos expresivos similares en su propio arte. Esta es la razón por la cual, en la pintura actual, existe una búsqueda del ritmo, una construcción matemática y abstracta, y se valora en ella la repetición y la dinamización del color.²⁵⁷⁹

Las vibraciones de un color y otro influyen directamente sobre el alma; su contacto es propicio porque está fundamentado en la ley de la necesidad interior. Al expresar esta necesidad el arte traduce lo universal.

²⁵⁷⁸ Kandinsky, Vasili, *La disolución de la forma, 1900-1920*, Fundación Caixa Catalunya, Barcelona, 2003, p. 50.

²⁵⁷⁹ Kandinsky, Vasili, citado en <http://www.enfocarte.com/3.22/ensayo.html>.

La abstracción matemática que se desencadena en el siglo XIX y acentúa en el XX servirá de paradigma para el arte conceptual, abstracto y minimalista que vendrán luego. El arte tomará de las matemáticas la disolución de toda referencia a lo perceptible directo y la necesidad de lo universal objetivo que sólo es posible con la creación de un lenguaje abstracto, tal como leemos en los escritos de Kandinsky al referirse a los efectos que tiene la forma abstracta sobre el color como una relación inevitable en que determinados colores son realzados por determinadas formas y mitigados por otras:

La forma misma, aun cuando es completamente abstracta y se parece a una forma geométrica, posee su sonido interno, es un ente espiritual con propiedades idénticas a esa forma. Un triángulo (sin especificar si es agudo, llano o isósceles) es uno de esos entes con su propio perfume espiritual.²⁵⁸⁰

Lo abstracto se vincula con la *expectroversión*, el ritmo, con el valor ilimitado de una sola cualidad invariable, con los matices de los tonos que guardan un residuo de universalidad que no podría ser expresado con palabras y que exigen la creación de otro lenguaje; tal como lo diagnóstica Javier De Lorenzo:

Objetividad, universalidad, exigen el manejo de un lenguaje especial que, por fuerza, ha de ser abstracto. Un lenguaje que sólo puede obtenerse en paralelo a un lenguaje geométrico, matemático. En cierto sentido éste es el que posibilita manifestar la estructura

²⁵⁸⁰ En relación con otras formas, este perfume se diferencia, infiere Kandinsky, “adquiere matices consonantes, pero, en el fondo, permanece invariable, como el olor de la rosa que nunca podrá confundirse con el de la violeta. Lo mismo sucede con el círculo, el cuadrado y todas las demás formas. Es decir, se produce lo mismo que en el caso del rojo: substancia subjetiva en envoltura objetiva”. Kandinsky, Vasili, Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, op. cit., pp. 62-63.

formal, las leyes que la gobiernan; el único que posibilita construir, crear una expresión directa de la realidad.²⁵⁸¹

Los distintos órdenes de abstracción de las matemáticas exigen la creación de un lenguaje propio, libre. Libre no tanto de las vaguedades del lenguaje «natural» como de sus elementos figurativos, pues estos llevan a errores en la construcción matemática porque, puntualiza Javier De Lorenzo, “conducen a la creencia de que algunas proposiciones están demostradas, y son admisibles, cuando tal demostración no existe”.²⁵⁸²

En el esfuerzo por crear otro tipo de lenguaje aparecen dos enfoques, el sintáctico y el semántico, equivalentes al sistema formal y a la estructura a la que formaliza.

Dentro del enfoque sintáctico están los trabajos de la escuela italiana, básicamente Peano con su Pasigrafía y Frege con su Conceptografía

Frege se propone crear una teoría abstracta de la inferencia, con lo cual inaugura un nuevo paradigma deductivo que se puede calificar de no aristotélico, en la medida en que exige la construcción de un lenguaje artificial que se aparta del natural; en que cambia por el esquema de «función-argumento» el modelo tradicional de la proposición entendida como «sujeto predicado» y en que –paralelamente a Peirce- crea la teoría de la cuantificación como marco básico de las deducciones.

²⁵⁸¹ De Lorenzo, Javier, “Ciencia y Vanguardia” en Albaladejo, Tomás (edc.), *Las Vanguardias. Renovación de los Lenguajes Poéticos*, op. cit., p. 45.

²⁵⁸² En este contexto, Javier de Lorenzo aclara: “De aquí la absoluta necesidad de eliminar ese lenguaje natural y reemplazarlo por otro, ahora sí adecuado al hacer matemático. No se trata de sólo renovación, sino de una postura más radical”. *Ibíd.*, p. 47.

Este lenguaje artificial de primer orden está orientado a la búsqueda de la forma lógica, de tal modo que, partiendo de un alfabeto básico y con un procedimiento recursivo, se va a elaborar la lógica matemática con el empleo de cuantificadores sobre un dominio - numerable o no- de signos variables.

El lenguaje formal aparece constituido por unas constantes y unas variables -de individuo, de predicado-. El estudio de la estructura formal sintáctica de este lenguaje y de las propiedades estructurales requiere del uso de un metalenguaje que, a su vez, puede ser formalizado. De este modo se estratifican distintos niveles lingüísticos, con sus diferencias entre uso y mención.

Un segundo aspecto ligado a la búsqueda de lo abstracto se relaciona con lo estructural y más en línea semántica, de acuerdo al cual la Matemática es “el arte de dar el mismo nombre a cosas diferentes”, como dice la conocida frase de Poincaré. Esto equivale a decir que se pueden tener modelos distintos de una misma estructura²⁵⁸³, para lo cual se requerirá un lenguaje más abstracto, formal, que aquellos en los que se originan modelos suyos, un lenguaje establecido sintácticamente y supeditado al enfoque semántico.

El estudio de las relaciones entre los dos enfoques, sintáctico y semántico, entre el sistema formal y la estructura a la que formaliza, acarrea problemas como los de completitud de los sistemas matemáticos,

²⁵⁸³ Javier De Lorenzo recurre sobre este importante descubrimiento matemático: “Trabajar en geometría hiperbólica, trabajar en funciones automorfas supone dos lenguajes, dos métodos, dos aspectos problemáticos diferentes y, sin embargo, ambos poseen la misma estructura profunda”. *Ibíd.*, p. 48.

es decir: “si la proposición demostrada formalmente es válida en una de las realizaciones o en todas, y recíproco”.²⁵⁸⁴

Ahora bien, a pesar de esta convergencia homóloga y declaración de principios entre matemáticos y artistas, pintores, músicos, poetas, la relación entre proposiciones de clase y sus realizaciones, entre el tipo y el caso concreto, la estructura y la supra o metaestructura, no comprende la singularidad extrema de aquel encuentro con un vacío latente y tensional que induce y conduce a una experiencia irrepresentable, inefable, y de la que el poema es sólo un caso sin conceptualización sintáctica o semántica. En esto, la poética se diferencia notablemente del *matema* y sus estructuras.

Bajo tal aspecto, la convergencia de formas y estructuras, el metalenguaje lógico, etc., son sólo un estadio comparable dentro de un proceso más o menos formulado. La poesía de Valente tiende aún más allá de tales supuestos y desde el *abismo* de la experiencia.

Se trata de llevar la palabra hasta el *reverso* de las condiciones que la posibilitan y donde éstas se muestran como reclamo de la constitución de la palabra en sí misma.

La reversión descondicionada de la forma aboca a dimensiones que trascienden el *matema*, aunque de ello queden registros más o menos formulables, como el ritmo de engarces conceptuales al que alude Kandinsky. En tal consideración, hasta la asimetría matemática sería otro modo de correlación objetivable. Por eso, el parangón matema-poema

²⁵⁸⁴ *Ibíd.*, p. 49.

admite sólo un tratamiento de grado que no es suficiente ante la experiencia singular del encuentro creativo.

Nicht zu schnell, kräftig.

Singstimme
(Bassstimme)

PianoForte

ff

p

Ich

The musical score consists of two staves. The top staff is for the Singstimme (Bass) and the bottom staff is for the PianoForte. The key signature has two flats (B-flat major) and the time signature is common time (C). The tempo/mood instruction is 'Nicht zu schnell, kräftig.' The Singstimme part has a rest for the first two measures, followed by a quarter note on G4 in the third measure, which is the word 'Ich'. The PianoForte part starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The right hand of the piano has a melodic line with a slur over the first two measures, followed by chords. The left hand has a rhythmic accompaniment. The dynamic changes to piano (*p*) in the final measure.

II. ESTRUCTURAS MATEMÁTICAS Y LÍMITES UNIVERSALES.

1. EXTRAÑOS ESPACIOS. EXTRAÑAS ALGEBRAS.

La tensión profunda en las estructuras *expectrovertidas* del poema reclaman espacialidad para su devenir; entonces, de lejos, se extiende la luz y pronto el poema se invade de gérmenes del fondo y, pronto, también, desaparece.

La creación del espacio del poema entre lo visible y lo invisible parece análoga a la del cuadro, según lo expresa Toti Scialoja, pintor suprematista:

La superficie pictórica es sólo una luz -el reverso del infinito-, una tensión que vive en cualquier punto un mismo grado de espera, la presencia de lo invisible en cada signo o timbre; siendo cada incidente un modo de germinar.²⁵⁸⁵

Se siente el espacio en la respiración de su estar. Referencia al fondo, al espacio abierto que dice y calla, como lo expresa Valente en un ensayo sobre la artista Cristina Iglesias:

[...] después de todas las experiencias del siglo XX, el arte sigue teniendo la misma finalidad del icono de Malevich, el *Cuadrángulo negro*, expuesto en Petrogrado a comienzos de 1916, al

²⁵⁸⁵ Deja de ser un reino simbólico de las "formas", acentúa el pintor, "sino deslumbramiento: como decir disponibilidad nunca perdida, discurrir nunca interrumpido. Se da espacio para una pintura". Scialoja, Toti citado en Barros, Tomás, *Ritmo y abstracción, op. cit.*, p. 75.

que él llamaba «el icono de nuestro tiempo»: ser el lugar donde se manifiesta lo que sigue residiendo en la no manifestación, el lugar del *deus absconditus*.²⁵⁸⁶

Mircea Eliade también insiste en que en el arte moderno lo sagrado no ha desaparecido tanto como se cree, sino que se ha vuelto irreconocible: “camuflado en formas, intenciones y significaciones aparentemente profanas”²⁵⁸⁷. Esto es así porque aunque el artista moderno se diga no religioso, de todos modos, el inconsciente es religioso, como demostró Jung.

El *Cuadrángulo negro* de Malevich ha sido considerado como el rostro de Dios, un espejo invertido, un rostro sin rasgos, el momento germinal del arte. El cero de las formas.

Malevich dice haber contemplado el *suprematismo* y no haberlo inventado, simplemente cuando sintió la noche, lo sintió en ella y lo contempló como algo nuevo: “Se expresó en mí por medio del plano negro, que formó un cuadrado y después un círculo. En ellos contemplé el nuevo mundo de colores”.²⁵⁸⁸

Al referirse al espacio abstracto, Malevich reconoce el valor de su exterioridad: “solamente podemos sentir el espacio cuando nos alejamos de la tierra, cuando desaparece el punto de apoyo”.²⁵⁸⁹

²⁵⁸⁶ Valente, José Ángel, *Elogio del calígrafo: ensayos sobre arte*, op. cit., p. 43. Igualmente, la última referencia de las obras de Bruce Nauman estaría en Meister Eckhart.

²⁵⁸⁷ Eliade, Mircea, *El vuelo mágico y otros ensayos sobre simbolismo religioso*, Siruela, Madrid, 1995, p. 140.

²⁵⁸⁸ Malevich, Kasimir citado en Barros, Tomás, *Ritmo y abstracción*, op. cit., p. 74.

²⁵⁸⁹ Agrega Malevich que la tela suprematista representa el espacio blanco no el azul: “El azul no ofrece una imagen real del infinito... El blanco infinito del suprematismo permite que los rayos ópticos sigan avanzando sin límites. El arte de la pintura no es la capacidad de crear una

Los matemáticos también se alejan de la tierra cuando “hablan” del espacio y crean espacios peculiarmente abstractos.

La afirmación de Peirce de que “Las abstracciones son particularmente connaturales a las matemáticas”²⁵⁹⁰ se prueba con la propia historia de éstas que, en los últimos tiempos, han construido signos tan abstractos y audaces que, fuera de su contexto, se vuelven intraducibles sobre estas invenciones; sólo mencionaremos dos:

- La abstracción del espacio. Todas las formas concretas han sido desechadas por la geometría analítica; en lugar de ciertos valores geométricos de la imagen rígida del cuerpo matemático, el análisis ha puesto “relaciones abstractas de espacio que ya no son aplicables a los hechos de las instituciones sensibles actuales”.²⁵⁹¹
- El álgebra abstracta. El hecho básico de que el álgebra pueda tratar sistemas de objetos que no sean necesariamente números reales o complejos, quedó

construcción basada en el gusto estético por la atractiva belleza de la relación entre formas y colores, sino más bien una que se basa en el peso, la velocidad y la dirección del movimiento”. *Ibíd.*, pp. 74-75.

²⁵⁹⁰ Otra característica del pensamiento matemático, dice Peirce, es “el peculiar uso que hace de la abstracción. Las abstracciones son particularmente connaturales a las matemáticas. Ya en la vida cotidiana, por ejemplo, se encuentra la necesidad de la clase de abstracciones a las que llamamos colecciones”. Peirce, C.S., “La esencia de la matemática”, en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas, op. cit.*, v.5, p. 166.

²⁵⁹¹ Las formaciones ópticas de Euclides quedan reemplazadas por lugares geométricos, referidos a un sistema de coordenadas, cuyo punto de partida puede elegirse libremente. Spengler, Oswald, “El significado de los números” en Newman, James R., (Editor), *SIGMA. El mundo de las matemáticas, op. cit.*, v. 6., p. 277.

definitivamente demostrado en el siglo XIX²⁵⁹². Durante las últimas décadas se dieron cuenta los matemáticos de que podían ascender a un nivel de eficacia nuevo integrando muchas álgebras hasta entonces dispersas, por abstracción de su contenido común²⁵⁹³. Esta evolución la explica M. Klein así:

El álgebra abstracta surgió como el estudio explícitamente consciente de clases enteras de álgebras, las cuales, individualmente consideradas, no sólo eran sistemas concretos sino que servían para fines también concretos en áreas específicas de las matemáticas.²⁵⁹⁴

Este modo abstracto de entender el álgebra alcanzará dos cimas, la Teoría de Grupos de Galois y la Teoría matemática de Categorías. La primera de ellas expuesta en el capítulo anterior en el epígrafe titulado: “LA TEORÍA DE GRUPOS DE E. GALOIS Y LA TRIPLE INVERSIÓN DEL GRUPO *N*.” y la otra al final del capítulo segundo, bajo el título: “LA TEORÍA MATEMÁTICA DE CATEGORÍAS Y EL ARQUETIPO COMO *LÍMITE UNIVERSAL*”.

²⁵⁹² Ejemplos de objetos que se combinaban mediante operaciones y bajo leyes para dichas operaciones peculiares del sistema en cuestión son, según M. Kleine, “los vectores, cuaterniones, matrices, hipernúmeros de diversos tipos, transformaciones y sustituciones o permutaciones” Kline, Morris, *El pensamiento matemático de la Antigüedad a nuestros días, op. cit., v.3*, p. 1499.

²⁵⁹³ En tal sentido M. Klein postula que “los grupos de permutaciones, los grupos de clases de formas estudiados por Gauss, los hipernúmeros con su masa y los grupos de transformaciones podían ser estudiados todos de un solo golpe considerando un conjunto de cosas o elementos sometidos a una operación cuya naturaleza quedaba especificada únicamente por ciertas propiedades abstractas, siendo la primera y más importante de las cuales que dicha operación, aplicada a dos elementos del conjunto, produce otro elemento del mismo conjunto”. *Ibid.*, p. 1500.

²⁵⁹⁴ *Ibid.*, p. 1500.

2. ESQUEMAS DE GÉNESIS Y ESTRUCTURAS DEL MUNDO. LA EMERGENCIA DE LA FORMA Y LOS MIXTOS.

Sí y no, hora tras hora, se reconcilian en
la superstición de la historia.
La noche y el calor, el cielo y la vegetación
se hacen invisibles para ser sentidos mejor.
René Char.

El concepto de estructura se puso de moda en filosofía, crítica literaria y sociología de los años sesenta. Pero el denominado estructuralismo buscaba más bien los moldes de las formas y, aunque indagaba sus fundamentos genéticos, lo hacía más en función de la reversibilidad operativa del sistema que de su apertura creadora: poder repetirlo en cualquier época, condición o lugar, independientemente del punto o centro siempre cambiante que se considerara.

La génesis de las matemáticas ya nos permitió observar que esta apertura creadora es una constante fundamental de la imaginación y de las marcas que la cifran o saturan en forma de esquemas, entes relativos, simbólicos, etc. Tales marcas no cierran, en sentido de obturarlas, las tensiones imaginativas, sino que encierran en sí parte de ese impulso y promueven nuevas formas o relaciones correlacionadas, superpuestas, interpuestas, o incluso transformadas por efecto de saltos intermedios no siempre justificables.

Cuando la matemática se asoció con la semiótica, como en el caso de Peirce, el resultado fue muy significativo para la comprensión interrelacionada de las estructuras de uno y otro campo científico como

expresiones diagramáticas. Sucede además que ciertos escritores vivieron esta tensión como medio y hasta fundamento de su escritura, a los que se unen también diversos pintores. El poeta J. Á. Valente se mueve asimismo en esta coordenada de tensiones buscando como un centro de convergencia en la forma poética que explique, si puede, y hasta justifique la génesis creadora. La poética alcanzaría así el centro emergente de la forma.

Quizás la mayor riqueza de las matemáticas modernas radique, y volviendo a su importancia objetiva en nuestro estudio, en la inmensa diversidad de estructuras y modelos que se han descubierto o construido. Todo tipo de estructuras surcan el panorama de esta ciencia, y un rasgo distintivo de las matemáticas modernas y contemporáneas consiste, según F. Zalamea, “en tener que considerar *simultáneamente* múltiples estructuras en cualquier atisbo de comprensión de un fenómeno matemático”²⁵⁹⁵. Las matemáticas presentan una gran capacidad para *recorrer* multiplicidades discrepantes de estructuras, armonizándolas por medio de puntos de vista complementarios que aprovechan el entrecruzarse de notables instrumentos aritméticos, algebraicos, topológicos, geométricos. Insistimos una vez más en su homología creadora con el mundo poético del pensamiento.

La idea de “estructura” en matemáticas²⁵⁹⁶ nos permite acceder a un modelo de pensamiento conformado por una pluralidad de cimas

²⁵⁹⁵ Zalamea, Fernando, *Filosofía sintética de las matemáticas contemporáneas*, op. cit., p. 25.

²⁵⁹⁶ Para acercarnos a la generalización de la idea de estructura en Matemáticas podemos pensar por ejemplo en la noción de estructura algebraica, la cual “combina álgebras, funciones y

transitadas por relaciones complejas (“terceras”²⁵⁹⁷ en el sentido de Peirce) que precipitan el pasaje del pensar de lo lineal a su expansión espacial, con lo cual el pensamiento cambia de *dimensión* y todo razonamiento es generalizado y flexibilizado.

La relacionalidad de las estructuras pertenece a la *terceridad*²⁵⁹⁸ peirceana como categoría abstracta de la mediación, la cual se realiza en un “continuo” que es visto como “general”, es decir, indeterminado.

En la poética de Valente podemos contemplar la emergencia de la forma por sus *esquemas de génesis* y la plena correlacionalidad abstracta de los símbolos por sus *esquemas de estructura*:

*En el jeroglífico había un ave, pero no se podía saber si volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío. Durante centenares de años leí inútilmente la escritura. Hacia el fin de mis días, cuando ya nadie podía creer que nada hubiese sido descifrado, comprendí que el ave a su vez me leía sin saber si en el roto jeroglífico la figura volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío.*²⁵⁹⁹

proposiciones y da propiedades y operaciones relevantes a conjuntos de valores en uno o más tipos abstractos de datos. El caso más simple es el que contiene una sola álgebra. En general pueden ser varias álgebras, funciones y proposiciones interrelacionadas. Cada álgebra representa un tipo de datos siempre con las operaciones sobre elementos de tal tipo, otras funciones tienen operandos y producen resultados en los tipos de datos que no son necesariamente los mismos”. *Diccionario de Matemáticas. Gran Vox*. Editorial: Biblograf, Barcelona, 1995, p. 138.

²⁵⁹⁷ Que van más allá de las configuraciones suscritas a la lógica de acción-reacción de la secundidad.

²⁵⁹⁸ La categoría de la *Terceridad* comprende la continuidad, mediación, orden, conocimiento, relación ternaria, ley, generalidad, necesidad.

²⁵⁹⁹ Valente, José Ángel, “De la luminosa opacidad de los signos”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 160.

El poema se articula alrededor de la *ruptura de lo lineal* y de la *expansión diagramática*, propiedades lógicas que como veremos son propias de la *teoría matemática de categorías* en el espacio desarrollado por Freyd. La *ruptura de lo lineal* permite representar la complejidad del mundo, sus escalas, árboles, elipses, etc. La *expansión diagramática* permite ganar *dimensiones* extras al pensamiento, como en las demostraciones categóricas que requieren verse bidimensionalmente sobre el papel.

Valente diagrama un extraordinario sistema de aproximación al *límite de lo indescifrable* por medio de sucesivas iteraciones, entrelazamientos y decantaciones relacionales.

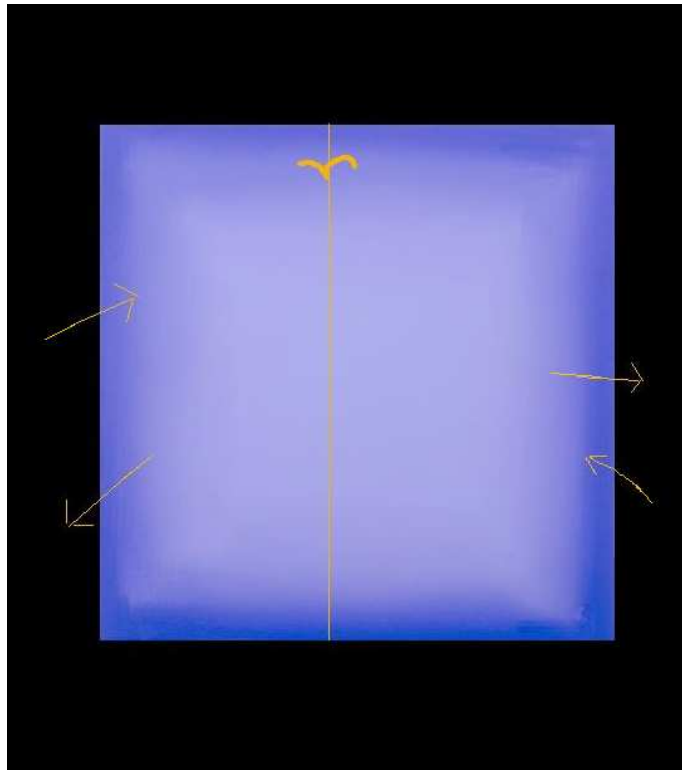
Entre los símbolos del *jeroglífico*, *el ave*, *el vuelo*, *la crucifixión*, *el eje de luz*, *el cielo vacío*, *la escritura*, *lo milenario* y *el escritor* se da plena correlacionalidad abstracta: tránsitos, reflejos, simetrías, e inversiones de sus *límites*, una notable decantación de un tejido que permite ser coloreado muy diversamente por múltiples interpretaciones posteriores.

El poema procede por una suerte de acumulación espiral que abre paso a *la recursividad* en un enigmático tránsito fronterizo que desdobra y socava el tiempo:

En el jeroglífico había un ave, pero no se podía saber si volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío. [FORMACIÓN DEL

BUCLE DE RECURSIVIDAD] comprendí que el ave a su vez me leía sin saber si en el roto jeroglífico la figura volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío.

La lógica de los *límites* del poema enfatiza redes, devela esqueletos, descubre pliegues. Escala diagramas como el que presentamos a continuación:



Liberación, síntesis y universalización de los signos.

EXPANSIÓN DIAGRAMÁTICA DE LO INDESCIFRABLE.

El gravitar lógico sobre un sustrato de relaciones permite aproximarse a lo *universal* en un proceso sostenido de “síntesis y

liberación”²⁶⁰⁰ que va acordando su abstracción descarnada con marcas generalizadas sobre una trama.

Este es el contexto en que Peirce, precisamente, intenta construir una “cosmogonía” que, partiendo de las condiciones originales de la historia del mundo, dé una explicación de la génesis de toda ley y aun de la “legalidad en general”²⁶⁰¹ considerada como producto de la evolución²⁶⁰² y con el importante atributo de la indeterminación.²⁶⁰³

La generalidad de la legalidad pertenece como la *necesidad* a la categoría de la *terceridad*. La modalidad de la necesidad (que abre un futuro que desborda la actualidad) nos podría remitir a la legalidad de lo poético como equivalente a su misteriosa, íntima e inexorable *necesidad* abocada al fondo cognitivo del alma o de la obra; como lo leemos en la cosmogonía de la *Muerte de Virgilio*:

“.....sólo en el fluyente círculo de la pregunta realiza el
ahora de su alma, su más íntima NECESIDAD terrenal,
misión de su conocimiento desde el comienzo...

ley y tiempo,

²⁶⁰⁰ Lo universal no resulta ser un absoluto fijo, comenta F. Zalamea, “sino un proceso permanente de síntesis y *liberación*, que va afinando su carácter descarnado de abstracción e indeterminación al lograr, justamente, ubicar marcas progresivas de generalización”. Zalamea, Fernando, *Ariel y Arisbe*, *op. cit.*, p. 84.

²⁶⁰¹ Apel, Karl-Otto, *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce*, *op. cit.*, p. 212.

²⁶⁰² Peirce considera que las leyes no son absolutas: “Así pues, el único modo posible de explicar tanto las leyes de la naturaleza como la uniformidad en general es consideradas como productos de la evolución. Pero esto significa considerar que no son absolutas y que no se cumplen de modo preciso. Con ello se atribuye a la naturaleza un elemento de indeterminación, de espontaneidad o de absoluto azar”. Peirce, Charles S., citado en *Ibíd.*

²⁶⁰³ Esta tesis indeterminista, aduce Apel, “ha cobrado actualidad en el siglo XX de la mano de la relativización de la mecánica clásica, que ha venido a convertirse en caso *límite* de la teoría estadística cuántica”. *Ibíd.*

*nacidos uno del otro,
eliminandose uno a otro y siempre generándose de
nuevo,....*

*Y necesidad lo había guiado todo, necesario había sido
aun el camino de un conocimiento que disolvía lo interno y lo
externo en lo incognosciblemente inmenso, dividido y
desmembrado hasta la completa extrañeza....*

*¡en necesidad han subido a flote las imágenes y en
necesidad conducen más y más cerca de la realidad!²⁶⁰⁴.*

Una condición indispensable para poder "aproximarse" a la universalidad es poder escalar un tejido básico de relaciones, tal como lo estableció Leibniz²⁶⁰⁵ - sobre ello investigamos en el primer capítulo de la Tesis-, para elevar luego la relacionalidad a una terceridad de relaciones arbitrarias, libres, como operan en la lógica de relativos peirceana²⁶⁰⁶, tal como lo expusimos en los capítulos segundo, tercero y cuarto.

La síntesis universal de lo relacional propia del pensamiento matemático ya fue señalada por Novalis, quien escribió: "Las matemáticas puras son una intuición del entendimiento como universo"²⁶⁰⁷ y por tanto, su base es la correlación interna de éste.²⁶⁰⁸

²⁶⁰⁴ Broch, Hermann, *La muerte de Virgilio*, op. cit., pp. 95-96.

²⁶⁰⁵ Las enseñanzas primordiales de Leibniz sólo alcanzan su plena fundamentación, escribe F. Zalamea, "con los extensos desarrollos técnicos de la lógica de relativos peirceana y con su extrapolación a un sistema cosmológico evolutivo -general" (*Ariel y Arisbe*, op. cit., p. 84).

²⁶⁰⁶ La lógica de relativos no es una lógica mecanizable, es decir, que *no es decidible*; su relacionalidad es realmente general, es decir, libre.

²⁶⁰⁷ Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia*, op. cit., p. 113. Esta idea la complementa Novalis con otra formal: "Las matemáticas puras no tienen nada que ver con las magnitudes. Son una simple teoría de la designación - de operaciones mentales mecanizadas, ordenadas en

La correlación del universo es también el campo de la gran literatura. A esta tendencia nos referimos en el epígrafe “LA LÓGICA DE RELACIONES” del capítulo tercero. Robert Musil ha explorado en toda su obra diversas síntesis de la estructura del mundo y respecto a las implicaciones literarias de esta textura o red de redes sostiene que, “es la estructura del mundo y no la de sus propias aptitudes la que le señala al escritor su tarea, ¡y de que tiene una misión!”²⁶⁰⁹. En efecto, la red o estructura que vincula todas las cosas es el tema de escritores como Proust o Hermann Broch.

Con respecto a la poesía de J. Á. Valente la estructura del mundo la podríamos traducir en términos matemáticos a un tema clásico de la teoría de la medida que surgió alrededor del curioso problema formulado por Kakeya: hallar un conjunto plano de área mínima, dentro del cuál sea posible mover continuamente un segmento hasta invertir su posición²⁶¹⁰. Estas maniobras en ámbitos limítrofes o terceros del poema permiten intercambiar la horizontal y la vertical y configurar una cruz general como estructura unificada y unificante, donde se da la respiración total de la materia. Respondería esto al deseo inicial valentino de la figura subyacente en el texto, expuesta ya en la “Edad de Plata”:

[...] Había conseguido después de un largo aprendizaje físico llegar a ciertas formas de retracción espiritual en las que podía combinar de modo casi automático una serie de palabras de

relaciones. Ha de ser simplemente arbitraria dogmáticamente instrumental. Algo parecido sucede también con el lenguaje abstracto”. *Ibíd.*, p. 111.

²⁶⁰⁸ *Ibíd.*, p. 113.

²⁶⁰⁹ Musil, Robert, *Ensayos y conferencias, op. cit.*, p. 67.

²⁶¹⁰ http://www.icm2006.org/dailynews/fields_tao_info.pdf

categorías gramaticales distintas [...] como materia de visión. Las composiciones resultantes imitaban en su estructura interior formas geométricas sagradas, como el cuadrado o el círculo, y se ajustaban a ellas con helada perfección.²⁶¹¹

Desde las matemáticas, en especial con un “filósofo” de éstas, Albert Lautman (1908-1944)²⁶¹², se ha mostrado la importancia *genética* (un elemento situacional puede nacer, de golpe, de la confluencia de varias “determinaciones”²⁶¹³) y *relacional* (caracterizado por la pluralidad y la complejidad de las vías de mediación) de la idea de estructura, cuyo movimiento permite la “existencia” de los entes matemáticos o la multiplicidad de las ideas. Según Michel Serres, por medio de la estructura se descubre que “la razón yace en lo más profundo de formaciones que al punto no parecen generadas por ella”.²⁶¹⁴

La noción de estructura es una noción formal que trata de la configuración de elementos y relaciones abstractas. Se trata de conjuntos operacionales, tales como lo postulamos en las estructuras de *infiniversión* y *expectroversión*, con sus operaciones de infinitización,

²⁶¹¹ Valente, José Ángel, *El fin de la edad de plata ; seguido de Nueve enunciaciones*, Tusquets, Barcelona, 1995, pp. 47-48.

²⁶¹² Lautman es un filósofo “genuino” de las matemáticas con una visión sintética de los procesos creativos de éstas, tal como lo describe F. Zalamea, “genuinamente interesado en entresacar, filtrar y criticar los procesos de acción y de creación del 'working mathematician' [...] el más brillante ejemplo que ha producido nuestro siglo de un filósofo de la matemática realmente atento, realmente preocupado por los desarrollos modernos de la matemática. Su descripción, estudio y crítica de meticulosos ejemplos en geometría diferencial, topología, álgebra abstracta y análisis funcional, entre muchos otros, con los cuales establece precisas pautas de génesis, acción, reacción y estructuración en los haceres matemáticos contemporáneos, se constituyen en un enfoque totalmente original a la filosofía de la matemática”. Zalamea, Fernando “La filosofía de la matemática de Albert Lautman” en *Mathesis 10, op. cit.*, p. 274.

²⁶¹³ Entendiendo que determinación, relación o acción en general, según Serres, “puede ser una analogía, una deducción, una influencia, una oposición, una reacción y así sucesivamente” (*La comunicación, op. cit.*, p. 9).

²⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

modulares, inversión, difracción, etc., En general se acercan a la dinámica explicitada por M. Serres:

Una estructura es un conjunto operacional con significación indefinida, que agrupa elementos, en número cualquiera, de los que no se especifica el contenido, y relaciones, de número finito, de las que no se especifica la naturaleza, pero de las que se define la función y ciertos resultados relativos a los elementos.²⁶¹⁵

Las estructuras fundamentales de la matemática moderna son, como ya hemos dicho en diferentes ocasiones, las algebraicas (ligadas a leyes de composición)²⁶¹⁶, las de orden (ligadas a relaciones entre) y las topológicas²⁶¹⁷ (ligadas a convergencias y *límites*). Unas veces se presentan puras y otras superpuestas. Convergencia es precisamente concepto que Valente usa en parte de su poética para expresar las *mixturas*, muerte-resurrección., etc. Y el de *límite*, asimismo, refleja los márgenes de convergencia siguiendo uno de los temas más recurrentes de la filosofía moderna: la imposibilidad de fijar la marca de una frontera buscando la convergencia de dos o más elementos, formas o estructuras, en términos y conceptos precisos. De ahí el trasvase y adentramiento semántico de palabras en campos conceptuales diversos pero cuya coherencia textual converge de algún modo. Por eso el poema converge hacia dimensiones diferentes, hacia transiciones nacidas en ese momento, no antes.

²⁶¹⁵ *Ibíd.*, p. 35.

²⁶¹⁶ Las estructuras algebraicas más importantes son semigrupo, grupo, anillo, cuerpo, módulo, espacio vectorial.

²⁶¹⁷ La estructura topológica es fundamental para el concepto de convergencia, que puede concebirse de modo más general que en el análisis, con ayuda de la noción de filtro.

El esquema de la estructura como tal permite crear todos los modelos imaginables, convirtiéndose en el análogo formal de estos²⁶¹⁸.

La estructura, dentro de las matemáticas, se constituye en invariante operacional que abre redes de relaciones, con lo cual sustituye la relación unívoca (como sería en el caso de lo simbolizado) por la pluralidad de las relaciones con sus modelos, “cada uno lleno de un sentido singular y diferente”²⁶¹⁹.

La generalidad (como propiedad de la *terceridad peirceana*) de la estructura tiene que ver con el propio método de las matemáticas modernas, las cuales se han convertido a sí mismas en una metodología generalizada, y su generalización actúa sobre la operación en general²⁶²⁰ y estas matemáticas adoptan una perspectiva transversal en relación consigo mismas, con sus teorías y problemas. Dicha transversalidad la podemos encontrar también en el campo de la poesía representada por una operación análoga consistente en el intento de liberar siempre la *diagonal* para dar acceso a las mediaciones, a lo limítrofe (es decir a los elementos terceros de la lógica Peirceana). La transversalidad implica la ironía como multiplicación de los puntos de vista²⁶²¹, aquello que Antonio

²⁶¹⁸ Aquí funciona la concepción de isomorfía en cuanto relación de equivalencia. Por eso, de acuerdo con las reglas de la abstracción lógica, “puede pasarse a hablar de una misma estructura «abstracta», que puede ordenarse a todas las estructuras isomorfas entre sí (‘concretas’)”. Krings, Baumgartner y otros, *Conceptos fundamentales de filosofía*, Tomo II, Herder, Barcelona, 1978, p. 61.

²⁶¹⁹ Vid. Serres, Michel, *La comunicación. Hermes I*. Editorial Anthropos, Barcelona, 1996, p. 36.

²⁶²⁰ *Ibíd.*, p. 70.

²⁶²¹ La ironía será así el principio subyacente que guía al artista en su creación e ideal de vida, en cuanto capacidad, a la vez, de evocar y revocar la obra. Según Schlegel, “Un hombre verdaderamente libre y cultivado debería poder someterse al diapason filosófico o filológico, crítico o poético, histórico o retórico, antiguo o moderno, de manera arbitraria, de la misma forma

Machado, por ejemplo, llamaba la “radical heterogeneidad del ser”²⁶²² o lo que Valente denomina “variación en lo oblicuo”²⁶²³; variación que puede indicar la creación o la estructura invisible del mundo:

EN EL ESPACIO

entre él y su sombra desdoblada, el ángel es, pensó,

*irónico y oblicuo*²⁶²⁴.

La transversalidad y la Combinatoria caracterizan las estructuras matemáticas y la generalización metodológica de éstas, tal como lo precisa también Novalis:

Algunos problemas matemáticos no se pueden resolver aisladamente, sino solamente en combinación con otros - desde un punto de vista más elevado a través de una operación combinatoria.²⁶²⁵

Esta tesis prodigiosa de Novalis será confirmada en las matemáticas modernas, en las que al abordar problemáticas de gran complejidad que están tensadas por urdimbres dialécticas muy ramificadas deben *combinar* múltiples perspectivas (conceptuales, hipotéticas, etc.), conocimientos (algebraicos, topológicos, geométricos, etc.) y niveles de estratificación. Tal como sucede en la teoría de Galois en la que se producen notables transferencias conceptuales entre redes

que un instrumento se afina con el diapasón; y ello en todo momento y en todo grado”. Schlegel, F. Citado en Schoentjes, Pierre, *La Poética de la ironía*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003, p. 91.

²⁶²² Machado, Antonio, *Los complementarios*, Cátedra, Madrid, 1980, p. 127.

²⁶²³ Lo oblicuo como indicación del centro de la forma no visible en que está inscrito lo visible.

²⁶²⁴ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 190.

²⁶²⁵ Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia, op. cit.*, p. 322.

de nociones asociadas a resoluciones algebraicas e invarianzas geométricas.

La tesis de Novalis también será un preludio de la importante observación que hará A. Lautman mucho tiempo después y que dice así:

[...] ciertas afinidades de estructura lógica permiten acercar teorías matemáticas diferentes, por el hecho de que cada una aporta un esbozo de solución diferente para un mismo problema dialéctico²⁶²⁶.

Esta filosofía se inserta en un continuo, quizás de tipo peirceano, en el que, según Lautman, “puede hablarse de la participación de distintas teorías matemáticas en una Dialéctica común que las domina”.²⁶²⁷

El pensamiento mismo, que es de lo que tratan los problemas matemáticos, gana potencialidad con la “observación”²⁶²⁸ de las síntesis – constitutivas del *continuo* peirceano como “campo puro de la posibilidad”²⁶²⁹ - representadas por medio de gráficos, diagramas, redes o esquemas, tal como lo escribió P. Valéry al destacar el valor de la continuidad en lo icónico:

“Ocurre hoy que, en ciertos casos muy notables, toda expresión por signos discretos arbitrariamente instituidos, es reemplazada por marcas de las cosas mismas, o por transposiciones o inscripciones que derivan directamente de ellas. La gran invención de hacer las leyes sensibles al ojo y como legibles para la vista se ha incorporado al conocimiento, y dobla de alguna manera el mundo de la experiencia con un mundo visible de curvas, de superficies, de diagramas que

²⁶²⁶ Lautman, Albert, citado en Zalamea, Fernando, *Filosofía sintética de las matemáticas contemporáneas*, op. cit., p. 49.

²⁶²⁷ *Ibíd.*

²⁶²⁸ En el sentido lógico que le da Peirce en la experiencia mental de los diagramas matemáticos.

²⁶²⁹ El *continuo* como “lugar sintético de enlaces”. El espacio donde se funde lo particular en lo general. Zalamea, Fernando, *Ariel y Arisbe*, op. cit., p. 87.

transponen las propiedades en figuras de las que, siguiendo las inflexiones del ojo, probamos, por la conciencia de este movimiento, el sentimiento de las vicisitudes de un tamaño. Lo gráfico es capaz del continuo del que el habla es incapaz; predomina sobre ella en evidencia y en precisión. Es ella, sin duda, quien le ordena existir, quien le da un sentido, quien la interpreta; pero no es por ella ya por lo que el acto de posesión mental se consuma. Se ve constituir poco a poco una especie de ideografía que tiene como gramática un conjunto de convenciones preliminares (escalas, ejes, redes, etc...)”²⁶³⁰.

Esbozado el valor de algunas ideas concernientes a la noción de estructura y propias de la categoría de la *terceridad*, ahora vamos a intentar contrastar, metafóricamente, los procesos de génesis y estructura de los objetos matemáticos, -de acuerdo con los esquemas del filósofo de la matemática Albert Lautman -, en permanente devenir hacia la “plenitud” con la emergencia de la palabra poética, que dice su devenir en el sustrato del venir nombrado; tal como lo describe J. Ramón Jiménez:

.....

¿Ya qué venía, a qué venía?

Venía sólo a no acabar,

a perseguir en sí toda la luz,

a iluminar en sí toda la vida

*con forma verdadera y suficiente.*²⁶³¹

²⁶³⁰ Valéry, Paul, citado en Derrida, Jacques, *Márgenes de la Filosofía*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989. p. 333.

²⁶³¹ Juan Ramón Jiménez, “Mensajera de la Estación Total”, *La estación total; con las Canciones de la nueva luz (1923-1936)*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1946, pp. 161-162.

La evolución estructural genera los objetos matemáticos. La relacionalidad, en matemáticas, es ineludible, argumenta F. Zalamea:

Los objetos (o conceptos) matemáticos “en sí” son inexistentes, siempre dependen de un entorno definicional en el que se contrastan, y su tránsito de la “génesis” a la “existencia” (Lautman) necesita de una permanente evolución estructural del objeto, tanto interna como externa.²⁶³²

Albert Lautman ha demostrado la trascendencia de la *unicidad* estructural al deslizar en los objetos matemáticos la tendencia hacia la plenitud:

La solidaridad del todo y de sus partes, la reducción de propiedades de relación a propiedades intrínsecas, el paso de la imperfección a lo absoluto son ensayos de organización estructural que confieren a los entes matemáticos un movimiento hacia la plenitud por el que puede decirse que existen.²⁶³³

La idea de unidad y de estructura que investiga Lautman estaría muy cerca de la multidimensionalidad del poema en donde la intensidad de campo de las palabras potencia el continuo “integrarse”²⁶³⁴ del “texto”²⁶³⁵ a sí mismo. Multidimensionalidad en la cual la unicidad del

²⁶³² Zalamea, Fernando, *Ariel y Arisbe*, op. cit., p. 61.

²⁶³³ Lautman, A., citado en Zalamea, Fernando, en “La filosofía de la matemática de Albert Lautman”, *Mathesis 10*, op. cit., pp. 275-276. Las dos palabras fundamentales sobre las cuales se concentra el pensamiento de Lautman son, 'estructura' y 'unidad'. La matemática, “vive gracias a sus solidaridades estructurales”. *Ibid.*, p. 275.

²⁶³⁴ Dicha integración – autónoma del texto poético- es un rasgo compartido por el pensar filosófico, infiere Gadamer. “Acaso no pueda reconocer él ningún texto dado ni proposición como simplemente «verdadero» sino que tenga que estar siempre integrándolo en sí mismo, en el proceso del diálogo del alma consigo misma”. Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996, p. 201.

²⁶³⁵ Gadamer llama “texto” a la estructura de la conformación poética: “Texto quiere decir ‘textura’, se refiere a un tejido que consta de hilos sueltos, hasta tal punto entretejidos que el todo

sonido hace sonar, a la vez, la “multivocidad indeterminable del sentido”²⁶³⁶. Equivalente de la polivalencia en lingüística: polisemia. Crea también sobresignificación, en la concepción desarrollada por Valente en sus ensayos²⁶³⁷ y poemas:

*El residuo que sólo nos deja
lo que ha sido llama.*

*La materia del sueño y del tiempo en la
ardiente raíz de la dura palabra,*

*hecha piedra en su luz, como
queda la rosa quemada*²⁶³⁸.

La formación de la unidad del poema está sostenida por hilos libres o “hebras sonoras”: *Residuo, rosa, sido; llama, materia; ardiente, raíz; dura, palabra, piedra; queda, quemada*. Los signos del poema, como los seres matemáticos, según el primer *esquema de génesis* de Lautman, cobran nueva vida desgajándose de las estructuras matrices: *hecha piedra en su luz, como /queda la rosa quemada*.

se convierte en un tejido de una textura propia. Ahora bien, puede decirse que esto, en cierto modo, es válido para cada unidad de un enunciado, y no queda restringido a la obra de arte literaria. Pero en la obra de arte poética el texto recibe una nueva solidez. Eso es, de hecho, un poema: un texto que se mantiene unido en sí mismo por medio del sentido y el sonido, y que cierra hasta la unidad un todo indisoluble”. *Ibíd.*, p. 198.

²⁶³⁶ *Ibíd.*, p. 197.

²⁶³⁷ Vid. Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*, op. cit., p. 62.

²⁶³⁸ Valente, José Ángel, “Forma”, *Obra poética 1*, op. cit., p. 309.

En el tejido de dichas hebras fluye el *pensar* que acontece como estructura o textura del mundo; ya que se “verbaliza a sí mismo y se insta a formularlo todo”²⁶³⁹. Los semas en las matrices sintáctico-semánticas configuran la metáfora de la emergencia de la forma. La sobresignificación de la intensa *llama residual de la palabra* se forma por los *mixtos: ardiente raíz, piedra en su luz, rosa quemada*.

Los pensamientos se asocian espontáneamente a las vibraciones de un gran ritmo²⁶⁴⁰ y el lenguaje funciona, según Novalis, como “un instrumento musical de las ideas”²⁶⁴¹ que entremezcla tonos y voces²⁶⁴².

La musicalidad del pensar poético²⁶⁴³ conforma un “libre” diagrama de la *terceridad* y, por lo tanto, pertenece, como el álgebra, al análisis combinatorio²⁶⁴⁴ entendido, por Leibniz, como “ciencia general de las relaciones abstractas”²⁶⁴⁵, tal como lo estudiamos en el epígrafe “EL LENGUAJE Y EL PENSAMIENTO COMO ‘CÁLCULO’”, del capítulo primero. En la Combinatoria leibniziana, concepto ya expuesto previamente, los signos generales promueven la liberación de la

²⁶³⁹ Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, op. cit., p. 201.

²⁶⁴⁰ Esta formulación la amplía Novalis así: “Aquel cuya mente haya asimilado este gran ritmo, este mecanismo poético interno, escribe sin proponérselo de una forma maravillosamente bella, y al asociarse espontáneamente los pensamientos más elevados a estas extraordinarias vibraciones y al formar con ellas los órdenes más ricos y más variados se hace patente el sentido profundo tanto de la vieja leyenda órfica sobre los milagros del arte sonoro, como la misteriosa teoría de la música como conformadora y apaciguadora del universo”. Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia*, op. cit., p. 320.

²⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 321.

²⁶⁴² En el planteamiento filológico de Novalis el problema general del lenguaje tiene que ver con “las relaciones recíprocas entre signos de superficie e imágenes y tonos y voces”. *Ibid.*, p. 314.

²⁶⁴³ Para Novalis, el poeta interpreta y compone “gramaticalmente” y por eso “Una fuga es enteramente lógica o científica. También puede ser objeto de un tratamiento poético. El bajo continuo contiene el álgebra y el análisis musical. El análisis combinatorio contienen el álgebra y el análisis musical”. *Ibid.*, p. 321.

²⁶⁴⁴ Seguimos los planteamientos de Novalis, gran admirador de Leibniz, y para el que la música tiene una acusada semejanza con el álgebra. *Ibid.*, pp. 320-321.

²⁶⁴⁵ Zalamea, Fernando, *Ariel y Arisbe*, op. cit., p. 143.

imaginación. La Combinatoria es entendida como cálculo, o arte general, de “combinaciones conceptuales elementales”²⁶⁴⁶ para cifrar la complejidad del mundo²⁶⁴⁷. Como en el principio de economía lingüística: con pocos elementos básicos se forma un máximo de sentido:

Para mí la Combinatoria es la ciencia de las formas, es decir de lo similar y lo diverso [...], la Combinatoria parece diferir poco de la Característica general, ciencia que inventa o permite inventar los caracteres propios del álgebra, de la música y, mejor todavía, de la lógica²⁶⁴⁸.

La similitud de la Característica universal, concepto también ya conocido y expuesto en este estudio, con la Combinatoria permite a ésta generar cantos infinitos. La Característica universal *abre* el camino potencial de lenguajes universales que en las matemáticas contemporáneas alcanzaran la *universalidad real* en el tratamiento de lo genérico y lo relacional:

La Característica entrega las palabras a las lenguas, las letras a las palabras, los números a la aritmética, las notas a la música; es ella la que nos enseña el secreto de fijar el razonamiento, y de obligarlo a dejar como trazas visibles sobre el papel, para ser examinado a cabalidad: es ella, en fin, la que nos permite razonar económicamente, al poner caracteres en lugar de las cosas, para liberar la imaginación.²⁶⁴⁹

²⁶⁴⁶ *Ibíd.*

²⁶⁴⁷ Como en las empresas similares de la tradición pitagórica y cabalística. En lo que atañe a esta última *Vid.* el epígrafe 4.3. CORRESPONDENCIAS CÓSMICAS Y VERBALES.

²⁶⁴⁸ Leibniz G.W. *Escritos Filosóficos*, *op. cit.*, p. 202.

²⁶⁴⁹ *Ibíd.*, pp. 156-157.

Precisamente, mediante una “combinatoria de configuraciones”²⁶⁵⁰ es como Lautman considera las relaciones y las posiciones de los objetos en las estructuras matemáticas y concreta en iconos esquemáticos los procesos de génesis de éstas.

En un primer esquema de génesis la descomposición estructural del ambiente origina directamente nuevos seres matemáticos.

La génesis de los objetos matemáticos circula entre la descomposición y la plenitud en un proceso cuya estructura es análoga a la forma poética según lo precisa J. Á. Valente: “La forma en su plenitud apunta infinitamente hacia lo informe”²⁶⁵¹. La última significación de la forma es su nostalgia de disolución, de reinmersión en lo amorfo.

La acción de las matemáticas que confiere la plenitud de la existencia a nuevos entes depende de la “maximalidad en las estructuras”²⁶⁵². Es necesaria la tensión de la abstracción para “saturar el saber”: “el movimiento no es posible sino cuando la estructura del ser, de donde procederán otros seres, ha sido llevada antes a un cierto estado de perfección”²⁶⁵³.

²⁶⁵⁰ Dicha combinatoria concreta la filosofía de la matemática de Lautman, “los objetos y su posición en las estructuras, las relaciones, los mixtos”; de ahí que, según F. Zalamea, “los ajustes, regulaciones, correlaciones, superposiciones parciales de las estructuras resulten ser motor de progreso para el conocimiento matemático. Pero este análisis interno debe ser también reflejo de una más vasta empresa, donde se encuentran metafísica y matemáticas”. Zalamea, Fernando “La filosofía de la matemática de Albert Lautman” en *Mathesis 10, op. cit.*, p. 277.

²⁶⁵¹ Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red, op. cit.*, p. 239.

²⁶⁵² Zalamea, Fernando “La filosofía de la matemática de Albert Lautman” en *Mathesis 10, op. cit.*, p. 278.

²⁶⁵³ Lautman, A. citado en Zalamea, Fernando en “La filosofía de la matemática de Albert Lautman”, *Mathesis 10, op. cit.*, p. 278.

La acción generadora de la *maximalidad* que trae la desaparición y la transformación también la podemos reconocer en la literatura como cuando Hermann Broch nos describe las espesuras de la estructura del mundo en el nacimiento del poema, el poeta y la unicidad del canto:

[...] la tierra fue empujada por las raíces de las plantas que crecían irresistiblemente, todo lo vegetal subió disparado a insospechable altura, todo el ramaje se multiplicó en un impenetrable caos, humeando la tierra en la masa de un brotar primigenio donde sólo podían vivir salamandras y batracios, y la espesura se hizo demasiado espesa aun para los pájaros, de modo que apenas podían anidar en las cimas más altas; [...] Y él, que había marchado con todos, él el animal erguido, él, ahora sin párpados, sin sueño, con ojos de pez, con corazón de pez, se encontró en las marismas, se encontró erguido en toda su estatura, cubierto de algas marinas, escamoso, anfibio, entretejido de plantas, vegetal; sólo que no había perdido el cantar de las esferas, lo seguía oyendo, seguía cantando: seguía siendo hombre, nada había perdido, intacto seguía palpitando en él el gran sentimiento humano de caminante.²⁶⁵⁴

En este paisaje contemplamos el socavamiento de los *límites del logos y la fisis*, la configuración de los *mixtos*, el instinto inconcebible de la palabra-peza-pájaro-batraco entretejida de canto vegetal.

En la poética de Valente la emergencia de la forma también está asociada, como en los *mixtos* de estructuras matemáticas de Lautman, a *esquemas intermedios*. Observemos atentamente este proceso en un poema:

²⁶⁵⁴ Broch, Hermann, *La muerte de Virgilio*, op. cit., p. 467.

*AL norte
de la línea de sombras
donde todo hace agua,
rompientes
en que el mar océano
se engendra o se deshace,
y el naufragio inminente todavía
no se ha consumado, ciegamente
te amo.²⁶⁵⁵*

La emergencia de la forma obedece a esquemas complejos en los cuales el paso entre estructuras de la materia verbal necesita considerar *mixtos intermedios* entre la estructura matriz y los futuros signos o estructuras que se desprenden de aquella. En el poema el esquema intermedio de *la línea de sombra* funciona como *límite* que promueve el *tránsito* entre el dominio de la constelación del amor y la estructura futura del naufragio inminente que se desprende de aquélla. Como en la filosofía de las matemáticas de Lautman, el rol mediador de los mixtos consiste en que “su estructura imita aún a la del dominio sobre el cual se superponen, mientras que sus elementos son ya del género de los seres que nacerán

²⁶⁵⁵ Valente, José Ángel, “(SOS)”, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 33.

sobre ese dominio”²⁶⁵⁶. Se configura así, como en el poema, el *horizonte* en que el no ser empieza interminablemente a ser pura inminencia.

Desprendidos los conceptos matemáticos de las estructuras acabadas, otras edificaciones los envuelven, de tal modo que las posiciones de nuevos desarrollos conceptuales van requiriendo de otros contextos que les propugnan nuevos devenires.²⁶⁵⁷

Paralelamente, en la poesía de Valente podemos observar cómo se crea el espacio en función de la fuerza gravitatoria de las palabras y se confían sus tensiones a tal aspecto, hasta que la descomposición de lo extensional genera la concavidad desde la cual se desprende el fulgor de la palabra poética (los restos de su luz mineralizada) y el vacío se convierte en estructura:

.....

La tarde.

El sol

representaba una vez más su término

sobre techos extraños

que imitaban pagodas

y se adentraba en ti despacio

²⁶⁵⁶ Lautman, Albert, citado en Zalamea, Fernando, “La filosofía de la matemática de Albert Lautman”, *Mathesis 10*, *op. cit.*, p. 280.

²⁶⁵⁷ Los procesos de conocimiento de las matemáticas envuelven sucesivas edificaciones. Y en alusión a esta teorización en Lautman, Zalamea escribe, “Ese proceso hacia la plenitud hace que se desgajen, de las estructuras acabadas, nuevos desarrollos conceptuales; éstos, en un nuevo posicionamiento, necesitarán de otros ambientes que los cotejen e impulsen hacia su nuevo devenir”. *Ibid.*, p. 279.

*por tu cuerpo, el sol,
 en tus incandescentes filamentos
 para ya no morir,
 para siempre, dijiste,
 para toda la ciega latitud de la noche²⁶⁵⁸.*

La forma emerge del *límite* o tensión del vacío *La tarde. // El sol.*

De los filamentos del sol se desprende la palabra como un fósil viviente y se estructura como un *mixto* sol-noche.

En las matemáticas el esquema de la creación de seres abstractos inducidos por la descomposición estructural de un dominio previo puede complicarse y no surgir directamente. Entonces se presenta un segundo esquema de génesis más complejo en el que las mediaciones de las tensiones estructurales dan lugar a la formación de “mixtos”²⁶⁵⁹ que sobrellevan la dinámica de la creación, según Lautman:

[Algunas génesis matemáticas] obedecen a esquemas más complejos en los cuales el paso de un género a otro necesita considerar mixtos intermedios entre el dominio y el ser buscado; el rol mediador de estos mixtos consiste en que su estructura imita aún a la del dominio sobre el cual se superponen, mientras que sus elementos son ya del género de los seres que nacerán sobre ese dominio.²⁶⁶⁰

²⁶⁵⁸ Valente, José Ángel, “(Corona del Mar)”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 210.

²⁶⁵⁹ El ritmo en la formación de mixtos constituye tema de reflexión para el lógico F. Zalamea, “La matemática es ritmo y superación entre armazones: las descomposiciones estructurales inducen a la formación de 'mixtos' -mediaciones entre los diversos polos de la construcción- quienes, a su vez, soportan el resorte dinámico de la creación”. Zalamea, Fernando “La filosofía de la matemática de Albert Lautman” en *Mathesis 10, op. cit.*, p. 276.

²⁶⁶⁰ Lautman, A. citado en Zalamea, Fernando en “La filosofía de la matemática de Albert Lautman”, *Mathesis 10, op. cit.*, p. 280.

En la poesía de Valente el diapasón de la *infiniversión* puede ser considerado como un tipo de “mixto” entre el cero y el infinito, la evocación y el revocarse, la disolución y la fulguración, la inmanencia, la extinción y la duración. Los *límites* de la palabra poética podrían ser vistos como *terceridad* o mediación; manifestación de lo indecible con la extinción configurada en la escritura como residuo o “mixto”:

La escritura es lo que queda en las arenas, húmedas, fulgurantes todavía, después de la retirada del mar. Resto, residuo. Ejercicio primordial de no existencia, de autoextinción.²⁶⁶¹

En las matemáticas la composición de los “mixtos”²⁶⁶² en la descomposición estructural origina nuevos entornos y da nacimiento a nuevos seres:

El paso de la esencia a la existencia resulta ser un lazo entre la descomposición estructural de un ser y la existencia de otros seres que esa descomposición hace nacer.²⁶⁶³

Se da una complementariedad entre génesis y estructura. Cada entorno estructural genera todo un universo de seres matemáticos (conceptos, funciones, números, etc.)²⁶⁶⁴ en la unidad de un proceso

²⁶⁶¹ Valente, José Ángel, *Anatomía de la palabra*, op. cit., p. 116.

²⁶⁶² Los contrarios no se oponen en la filosofía de Lautman, sino que “son susceptibles de componerse entre ellos para formar los mixtos que constituyen las matemáticas”. Lautman, Albert citado en Zalamea, Fernando “La filosofía de la matemática de Albert Lautman” en *Mathesis 10*, op. cit., p. 276.

²⁶⁶³ *Ibíd.*

²⁶⁶⁴ Un universo que da lugar a los mixtos tratando de asimilar los polos de tensión de la estructura. Fernando Zalamea fundamenta este ciclo en los sostenes del andamiaje, “Estos mixtos, a su vez, originan nuevos entornos y dominios donde pueden situarse no ya como mixtos sino como entes primarios que dan lugar a la iniciación de otro ciclo genético. Es una visión de la matemática que obliga a una percepción unitaria y a una práctica dinámica del conocimiento”. *Ibíd.*

genético en que se regulan y superan los entramados teóricos para superponerse “entes matemáticos”²⁶⁶⁵.

En la base de la dinámica de este conocimiento se encuentra la lógica como “teoría general de las relaciones que unen las consideraciones estructurales a las afirmaciones de existencia”²⁶⁶⁶; llegando a detectar “un sustrato lógico natural para cada clase de problemas o cada clase de estructuras semánticas”.²⁶⁶⁷

Por último, Lautman concreta un tercer esquema de génesis en el cual la adecuada filtración de una “idea”²⁶⁶⁸ da “existencia” a un objeto²⁶⁶⁹; las construcciones matemáticas son encarnaciones de las “ideas” y se desencadena la creatividad desde “dualidades importantes”²⁶⁷⁰.

De modo similar en la poesía de Valente podríamos encontrar encarnadas dualidades abstractas como “proximidad” y “lejanía” (acción a distancia, lejanía inalcanzable y absoluta actualidad, que son propias

²⁶⁶⁵ Y esto, resalta F. Zalamea, “hasta adecuar maximalmente sus relaciones con el entorno”. *Ibíd.*

²⁶⁶⁶ *Ibíd.*

²⁶⁶⁷ Lautman anticipa así una de las grandes conquistas de la lógica matemática a partir de los años 1950. A este respecto, comenta F. Zalamea: “el haber adaptado sintaxis, cálculos, semánticas, metodologías, al entorno de los conceptos a estudiarse, detectando, gracias a los avances en teoría de modelos, un sustrato lógico natural para cada clase de problemas o cada clase de estructuras semánticas, sustrato que de ninguna manera puede asumirse *a priori*”. *Ibíd.*, p. 277.

²⁶⁶⁸ En este nuevo estrato de génesis de los conceptos matemáticos Lautman introduce lo que llama “ideas”, que son “oposiciones entre nociones”, como por ejemplo: finito, local, continuo, etc. En ellas puede haber muchas otras oposiciones ‘no estándar’. *Vid., Ibíd.*, p. 280.

²⁶⁶⁹ El tercer esquema de génesis se ha convertido en uno de los motores constantes de creación y de control en la teoría de categorías. Así lo expone F. Zalamea, “Teoremas de dualidad generales, en categorías abstractas, se realizan en categorías concretas; los objetos que existen en esas categorías concretas surgen así de una dualidad mucho más amplia, una oposición, una ‘idea’ lautmaniana (por ejemplo, un anillo de polinomios -visto como objeto libre en una adjunción- encarna la ‘idea’ de que ‘las disimetrías pueden simetrizarse’”. *Ibíd.*, p. 281.

²⁶⁷⁰ *Vid. Ibíd.*, p. 280.

del **pensar**, del “participar”²⁶⁷¹), “ascenso” y “descenso”, “errar” y “morir”, las cuales se cruzan reiteradamente en el centro de una *cruz* que da “existencia” al lugar de la palabra poética; posteriormente, dicha *cruz* se descompone en una *espiral* con otras dualidades que se superponen, como podrían ser: el aislamiento del signo y la continuidad de la materia, la fragmentariedad del sujeto y la multiplicidad del mundo; y en el ir y venir de la espiral reaparece el lugar de la palabra poética para ser de nuevo disuelto y quedar en los restos.

.....

Vértice

de la luz, el pájaro,

su vuelo detenido, signo de qué,

en la raíz o en la consumación del

vuelo.

Y esa imagen ahora

abriendo perdurable

hacia dentro de ti

*nuestra sola memoria.*²⁶⁷²

Como los esquemas de génesis y estructura de Lautman, los *bucles* esquemáticos de Valente condensan verdades inusitadas, con lo cual trascienden las esferas en que se incorporan²⁶⁷³:

²⁶⁷¹ Lo anterior no se aparta de la clave de interpretación que nos revela Gadamer, “Ni en la filosofía ni en el arte hay progreso. En ambos, y frente a ambos, se trata de otra cosa: ganar participación”. Gadamer, Hans-Georg, *Estética y hermenéutica*, *op. cit.*, p. 201.

²⁶⁷² Valente, José Ángel, “(Maguelone)”, *Obra poética 2*, *op. cit.*, p. 206.

*TENIA el mar fragmentos laminares de noche. Los arrojaba al día. Para que el ave tendida de la tarde no pudiera olvidar su origen en los terribles pozos anegados del fondo.*²⁶⁷⁴

Los esquemas se saturan con síntesis de alteridad y “fijan las infinitas variaciones de las configuraciones”²⁶⁷⁵; según Novalis:

Las intuiciones matemáticas son las reglas visibles de la ordenación del espacio múltiple o de los objetos expandidos así como también de los múltiples momentos - de los objetos sucesivos. Los verdaderos objetos se limitan a fijar las infinitas variaciones de las configuraciones espaciales y temporales a través de la imaginación. Fijan los esquemas llenándolos de masa resistente, independiente síntesis de yo y de no-yo.²⁶⁷⁶

Los esquemas son sinónimos de la imaginación y poseen como tales los atributos icónicos planteados por Peirce, como sería el acumular la densidad de lo imprevisto, según este autor,

Una propiedad altamente distintiva del icono es que mediante la observación directa del mismo pueden descubrirse otras verdades relativas a su objeto distintas a las que bastan para determinar su construcción [...] La utilidad de las fórmulas algebraicas consiste precisamente en esa capacidad de desvelar verdades imprevistas.²⁶⁷⁷

²⁶⁷³ Los esquemas de Lautman, afirma F. Zalamea, “trascienden fácilmente los ámbitos en los que se insertan”. Zalamea, Fernando “La filosofía de la matemática de Albert Lautman” en *Mathesis 10, op. cit.*, p. 281.

²⁶⁷⁴ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 249.

²⁶⁷⁵ Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia, op. cit.*, p. 117.

²⁶⁷⁶ *Ibíd.*

²⁶⁷⁷ Peirce, C.S., citado en Zalamea, Fernando “La filosofía de la matemática de Albert Lautman” en *Mathesis 10, op. cit.*, p. 281.

La iconicidad de los esquemas o diagramas horada el pensamiento de posibilidades y permite a las matemáticas ocuparse de las relaciones más abstractas que se pueden dar entre todos los objetos posibles.

Los diagramas abstractos de las matemáticas son estructuras vacías, solamente trazan encrucijadas de elementos sin territorios previos, conjunciones o continuos que construyen otro tipo de realidad, un futuro posible que siempre está "antes" de la historia, en los momentos de creación o de potencialidad. En el panorama de esta problemática de lo diagramático, Deladalle glosa a Peirce:

El razonamiento matemático consiste en pensar cómo cosas ya observadas pueden ser concebidas como parte de un sistema que no se había observado hasta entonces, en especial por medio de la introducción de la hipótesis de la continuidad allí donde no se había pensado encontrarla.²⁶⁷⁸

Las matemáticas son, como las demás ciencias, "experimentales" y progresan mediante la observación (pero se trata de las observaciones de las propias construcciones de la mente) y la generalización. Según Peirce, "Las generalizaciones son de construcción tan compleja que no son reconocidas inmediatamente como generalizaciones"²⁶⁷⁹. Dado este trasfondo, Peirce demostrará que el pensamiento matemático no procede simplemente de una manera silogística²⁶⁸⁰ - ya que esta lógica está

²⁶⁷⁸ Deladalle, Gérard, *Leer a Peirce hoy, op. cit.*, p. 48.

²⁶⁷⁹ Peirce, C.S, citado en *Ibíd.*

²⁶⁸⁰ Silogística se refiere a la manera de la lógica tradicional, la más antigua, creada por Aristóteles. Este primer sistema lógico, prácticamente el único disponible durante siglos, quedó luego subsumido en la «lógica clásica» o «estándar», cuya base son los sistemas del cálculo de enunciados y del cálculo de predicados de Frege y de los *Principia Mathematica* de Russell y

reducida al ámbito de la *Secundidad* y sólo atiende a las clases de existencias o de hechos sin poder comprender la universalidad ni los procesos-. El razonamiento vivo de la lógica de relaciones supera la capacidad de “cualquier máquina concebible”, tal como lo argumenta el propio Peirce:

El pensamiento matemático progresa principalmente por generalización, y las conclusiones generalizadas se vuelven rigurosamente lógicas por la generalización correspondiente de las premisas. Pero la generalización matemática no es el proceso infantil que describen los manuales de lógica; pues, para ellos, las únicas relaciones que existen entre los individuos son las que consisten en que estos individuos tienen predicados simples comunes. Que se hagan predicados de las relaciones y generalización significa organización o elaboración de un sistema ideal²⁶⁸¹.

Que el pensamiento no es mecanizable implica que el pensamiento *no es decidible*; que estamos ante la relacionalidad general presente en el mundo. La generalidad no participa del principio del tercio excluso²⁶⁸², es indeterminada, no es decidible.

En esta indecidibilidad consiste el valor “realmente general” de la lógica de relaciones de Peirce, la diferencia entre lo predicativo y lo

Whitehead, quienes los desarrollaron con la idea de reducir la aritmética a lógica en lo que se conoce como el «programa logicista» en filosofía de las matemáticas.

²⁶⁸¹ Peirce, C.S, citado en Deladalle, Gérard, *Leer a Peirce hoy, op. cit.*, pp. 47-48.

²⁶⁸² Peirce establece una importante distinción lógica, “Quizás un par de definiciones más científicas serían que algo es general en la medida en que no se aplica al mismo el principio del tercio excluso, y que es vago en la medida en que no se aplica el principio de contradicción. Así, aunque es verdad que: «La proposición que quieras, una vez determinada su identidad, o es falsa o es verdadera», con todo, en tanto en cuanto continúa indeterminada, y, por tanto, sin identidad, no necesita ser verdad que cualquier proposición que quieras sea verdadera, ni tampoco ser falsa”. Peirce, Charles S., *El hombre, un signo, op. cit.*, p. 234.

relacional. Esta relacionalidad abre los *límites* de lo general y universal.

En alusión a este problema F. Zalamea concluye:

Lo general-como decantación plena de lo relacional- y lo universal-como sistema "libre" de coordenadas donde poder anclar lo general- son ejes fundamentales del gran sistema arquitectónico, del gran "sistema del mundo" que elaboró fatigosamente Peirce entre 1890 y 1910, sistema infortunadamente desconocido en su conjunto y, en el mejor de los casos (que termina por ser el peor), arbitrariamente mutilado o deformado.²⁶⁸³

La generalidad en el sentido dado por Peirce, en cuanto red abstracta relacional, podría ser parte de la estructura del mundo:

No resulta implausible o imposible de entrada, por ejemplo, que el concepto de "generalidad" sea parte de la estructura del mundo, independientemente de que, además, subdeterminaciones posteriores de esa generalidad sean luego usadas por el hombre como categorías jerarquizadoras para (¿re?) ordenar la realidad.²⁶⁸⁴

La importancia dada a lo estructural y a la relacionalidad será, con el tiempo, compartida por el arte abstracto y el arte minimalista y por poetas como Mallarmé, Valéry, Poe o Baudelaire.

En el ámbito de la pintura moderna, Mondrian, pintor y teórico de la pintura ya conocido en nuestro estudio, declaraba que su objetivo era crear un arte de "relaciones puras"²⁶⁸⁵. Creía que las relaciones habían estado "veladas" en la pintura antigua por "los detalles de la naturaleza

²⁶⁸³ Zalamea, Fernando, *Ariel y Arisbe*, op. cit., op. cit., p. 62.

²⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 53.

²⁶⁸⁵ Mondrian, Piet, citado en Schapiro, Meyer, *El arte moderno*, Alianza, Madrid, 1993, p. 188.

que no hacían sino distraer al espectador de lo universal y absoluto en el arte, el verdadero fundamento de la armonía estética”.²⁶⁸⁶

Kandinsky, por su parte, al investigar sobre la fuerza y la profundidad de expresión de las formas abstractas, dice que se trata de “matizar” y “combatir a la naturaleza mediante la abstracción”. Su objetivo consistía en conformar una estructura *expectrovertida* con un acento en lo “mixto” (en el sentido matemático concebido por Lautman que acabamos de ver):

Hacer vibrar el albur de los entrecruzamientos (las fuerzas intrínsecas de los puntos y los planos convergen, se confunden y nuevamente se separan). En definitiva: volver ambivalente una forma única, o sea, plasmar la contradicción en una imagen.²⁶⁸⁷

En el minimalismo, Las “*structures*” de Sol LeWitt, son puestas al descubierto como principio organizativo interno del espacio, que mezcla la complejidad rítmica con la transparencia lógica; sus *Open modular cubes*, formados por sencillas estructuras cúbicas a modo de red y de apariencia totalmente transparente, nos muestran una visibilidad de las cosas que es literalmente independiente de nuestra capacidad para ver. Los cubos se presentan como formas cerradas y, a la vez, como marcos formales abiertos.²⁶⁸⁸

²⁶⁸⁶ *Ibíd.*

²⁶⁸⁷ Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, Barral Editores, Barcelona, 1971, p. 27.

²⁶⁸⁸ Sol Lewitt sigue la lógica de una enumeración matemática o geométrica fácilmente comprensible y construye sus *structures* valiéndose de la reproducción de módulos independientes y al introducir una pequeña irregularidad, perceptible sólo en una observación atenta, acentúa la cualidad cerrada de la obra. Se podría afirmar que el artista, según T. Deecke, “rompe la regla que él mismo ha impuesto, para revelar de ese modo su carácter de principio estructurante, que solamente se percibe como tal si se actúa en contra de él, si se actúa de acuerdo con la máxima ‘La

Por otra parte, y volviendo a testimonios de poetas, P. Valéry ya observaba en la poesía de Mallarmé combinatorias de estructuras convergentes y de relaciones textuales inscritas tanto en el mundo como en el lenguaje que lo descubre:

La sintaxis era para este poeta un álgebra que cultivaba por sí misma. Le gustaba generalizar algunos giros que regularmente sólo ofrece en casos singulares, o trabar proposiciones en una oración y arriesgarse en una especie de contrapunto literario que planteaba aproximaciones o separaciones sabiamente calculadas entre los términos y las ideas. Cabría decir que presentó lo que se descubrirá algún día y que ya hoy deja entrever algún presagio: que las formas del discurso son figuras de relaciones y de operaciones que, permitiendo combinar o asociar los signos de objetos cualesquiera y de cualidades heterogéneas, pueden servirnos para llevarnos al descubrimiento de la estructura de nuestro universo intelectual.²⁶⁸⁹

La operación de este presagio sobre “objetos cualesquiera” de la poesía de Mallarmé es llevada a cabo por las matemáticas puras que operan sobre una multiplicidad o sistema de elementos de cualquier naturaleza. Esto también podemos traducirlo a términos pictóricos al hablar de la composición de las *tensiones*, en donde éstas sustituyen a los elementos, tal como lo formula Kandinsky al referirse a sus conceptos:

Interiormente, no es la forma sino la tensión en ella existente lo que caracteriza o constituye el elemento. Y de hecho, no son las formas exteriores las que materializan el contenido de una obra artística, sino las fuerzas vivas inherentes a la forma, o sea las tensiones..... El contenido de una obra encuentra su expresión en la

excepción confirma la regla’ ”. Deecke, Thomas, “Sol Lewitt” en Frieze, Peter (comisario), *Minimal-Maximal*, op. cit., p. 171.

²⁶⁸⁹ Valéry, Paul, *Estudios Literarios*, op. cit., p. 255.

composición, es decir, en la suma interior organizada de las tensiones necesarias en cada caso²⁶⁹⁰.

Y la poesía de Valente se caracteriza por esto mismo, mantener en tensión la forma dinámica del lenguaje y convertir el poema en un segmento o fragmento intensivo. Su irradiación busca también remover el estado amorfo de lectura incentivándola como tensión poética del lector. Por eso el lector de Valente advierte en el proceso de lectura como un *contagio* tensional, un mundo propiamente poético. Leyéndolo, nacemos a la poesía.

Hemos entrecruzado observaciones matemáticas, críticas y creadoras, con la intención de exponer una convergencia operativa común al proceso de formulación tanto científica como poética. En el fondo late la actividad formalizante de la imaginación, el esquematismo emergente, no sólo repetitivo, de la tensión creadora, observable tanto en matemáticas como en poesía, pintura y música moderna.

²⁶⁹⁰ Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, op. cit., p. 31.

III. EL DESLIZAMIENTO DE LAS MATEMÁTICAS MODERNAS A LAS MATEMÁTICAS CONTEMPORÁNEAS. LAS “NOCIONES” E “IDEAS” EN LA TEORÍA DE A. LAUTMAN Y LA TEORÍA MATEMÁTICA DE CATEGORÍAS.

En lo que concierne a la noche viva,
el sueño no es a veces más que un líquen espectral.
René Char.

En el anterior apartado hemos indagado en los esquemas de estructura y esquemas de génesis de objetos y conceptos matemáticos a la luz del complejo tejido por la teoría de A. Lautman, en la que brilla “el acorde *armónico* de lo plural y lo uno”,²⁶⁹¹ que es quizás la característica más importante de las matemáticas modernas en la vida de su dinámica estable-evolutiva y tránsito natural entre lo ideal y lo real²⁶⁹².

En la jerarquización de las génesis matemáticas, Lautman sobrevalora los *mixtos*, en los cuales las “nociones” opuestas se componen contrapuestas: local/global, forma/materia, continente/contenido, etc. Los mixtos son capaces de reflejar “parcialmente propiedades entre extremos, y de servir como *relevos* en la transmisión de información”²⁶⁹³. Actúan como fronteras entre diversos niveles, según lo explica F. Zalamea:

²⁶⁹¹ Zalamea, Fernando, *Filosofía sintética de las matemáticas contemporáneas*, op. cit., p. 40.

²⁶⁹² Vid. *Ibíd.*, p. 38.

²⁶⁹³ *Ibíd.*, p. 43.

Los mixtos, por un lado, imitan la estructura de los dominios subyacentes, y por otro lado, sirven de bloques parciales para la estructuración de los dominios superiores. Sin este tipo de búsqueda contaminación, de premeditada aleación, sería impensable la matemática contemporánea²⁶⁹⁴.

El concepto de *mixtos* constituye una gran herramienta para el problema de los *límites* en la poética que estudiamos y en la cual podemos considerar metafóricamente como *mixtos* combinaciones geométrico-pictóricas, icónico-sonoras, etc., y en un nivel simbólico sombra-fulgor, etc. Y en los *límites* entre niveles semióticos lo conceptual-visual, como sucede, también, en los *Kenning*. Y en la propia estructura *infinivertida* el cero y el infinito, el caos y la creación, etc., Contemplemos, ahora, un poema con el contraluz *infinivertido* de los *mixtos*:

CUERPO VOLCADO

sobre sombra.

Toma forma de sí.

Se abre

hacia su vértice.

Tendido.

Escribo sobre cuerpo.

Número,

fracción.

²⁶⁹⁴ *Ibíd.*

Graffito el siete.

Escribo,
escribes sobre sombra, sobre cuerpo, donde
*viene la luz a requerirte oscura.*²⁶⁹⁵

Metafóricamente, como en los esquemas de génesis de Lautman, observamos cómo emerge la forma y en dicho proceso los límites son tensiones de *mixtos* *infinivertidos*: *CUERPO VOLCADO /sobre sombra*. Estamos en estos versos ante un *mixto* pictórico-escritural-escultural. Y tenemos muchos más en los que predomina el *mixto* *pictórico-geometrizable-poético* en una combinatoria de curvas elípticas y formas modulares: *CUERPO VOLCADO /sobre sombra./Toma forma de sí./Se abre /hacia su vértice*. Y el *mixto* *pictórico-número-genético*: *Escribo sobre cuerpo. /Número,/fracción./Graffito el siete./Escribo,/escribes sobre sombra, sobre cuerpo, donde /viene la luz a requerirte oscura*. Y el *mixto* *simbólico* *sombra-luz*. Los *mixtos* liberan las nociones simples en las que participan, y sitúan así a la creatividad poética y matemática en una dialéctica de *liberación* y *composición*.

Los *mixtos* postulados por Lautman dan cuenta de las ósmosis reales del proceder matemático moderno y de la fluidez de los núcleos

²⁶⁹⁵ Valente, José Ángel, "(Escriptura sobre cos)", *Obra poética 2*, op. cit., p. 208.

móviles del saber. Fernando Zalamea se refiere a ello en los siguientes términos:

Albert Lautman es el único filósofo de la matemática moderna que ha enfatizado y estudiado adecuadamente, por un lado, el acontecer de los mixtos matemáticos en *acto*, y por otro lado, las “ideas” y “nociones” que permiten entender el tránsito de esos mixtos *en potencia*.²⁶⁹⁶

Las “nociones”, en el pensamiento de Lautman, definen los polos de una tensión conceptual y las “ideas” la resolución parcial de esa polaridad²⁶⁹⁷. Las “nociones” e “ideas” permiten *filtrar* (liberar) lo innecesario y decantan el fondo de algunas armazones matemáticas; además, según F. Zalamea, “Permiten *unificar* desde un nivel problemático “superior” otras construcciones aparentemente dispersas, y permiten *abrir* el espectro de las matemáticas a opciones diversas”²⁶⁹⁸.

Al filtrar o unificar el panorama matemático; al abrirlo hacia un ámbito de posibilidades más pleno que implica “ideas no estándar” que resuelven de otra manera las oposiciones entre “nociones” fundamentales las “nociones” e “ideas” lautmanianas permiten “recorrer transversalmente el universo de las matemáticas y explicitar tanto la amplitud de ese universo, como su acorde armónico entre lo uno y lo múltiple”²⁶⁹⁹.

Las “nociones” y las “ideas” se sitúan en un nivel “superior”, donde cabe imaginar la posibilidad de una *problemática* que adquiere su sentido

²⁶⁹⁶ Zalamea, Fernando, *Filosofía Sintética de Las Matemáticas Contemporáneas*, op. cit., p. 42.

²⁶⁹⁷ Vid. *Ibíd.*, p. 45.

²⁶⁹⁸ *Ibíd.*, p. 46.

²⁶⁹⁹ *Ibíd.*

al encarnar inmediatamente en las matemáticas reales, las cuales, como en el pensamiento de Peirce, preceden a la lógica.

En la “idea” de *infinivertibilidad* nosotros hemos encontrado también la *tensión* de una problemática “universal” (o “genérica”), el *límite* de la *trascendencia*. La *infinivertibilidad* en sus resoluciones parciales “concretas” entre las nociones de *limo-vuelo*, *cero-infinito*, *sombra-luz*, *ascenso-descenso* filtra el lenguaje en general y lo abre hacia un ámbito de posibilidades más pleno. Se trata de una “idea no estándar” que resuelve de *otra manera* las oposiciones entre “nociones” fundamentales. Con lo que tenemos un esquema del vaivén estructural y unitario de lo poético. Y con este breve intermezzo hemos pasado de los planteamientos de Lautman a la *teoría matemática de categorías*.

Lautman se adelanta al pensamiento categórico cuando se pregunta si “es posible describir, en el seno de las matemáticas, una estructura que sea como un primer dibujo de la forma temporal de los fenómenos sensibles”.²⁷⁰⁰

La mayor parte de los esquemas de estructura y los esquemas de génesis estudiados por Lautman pueden precisarse categóricamente y, sobre todo, extenderse. Lo “ideal” hace su aparición ubicua al tratar de captar lo “real”. El lenguaje lautmaniano de “nociones”, “ideas” y jerarquías dialécticas adquiere en la teoría de categorías un delimitado soporte técnico, según lo expresa F. Zalamea:

²⁷⁰⁰ Lautman, A. citado en *Ibíd.*, p. 48.

Las “nociones” pueden ser precisadas mediante construcciones categóricas universales (diagramas, *límites*, objetos libres), las “ideas” mediante elevaciones de clases de objetos libres a adjunciones funtoriales, las jerarquías dialécticas mediante escalas de niveles de transformaciones naturales²⁷⁰¹.

En la teoría matemática de categorías la dialéctica de lo uno y lo múltiple alcanza el grado más alto de precisión, pues un “objeto definido por medio de propiedades universales en categorías abstractas *-uno-* resulta a su vez *múltiple* a lo largo de la pluralidad de categorías concretas donde ‘encarna’ ”²⁷⁰².

En lo que compete a esta tesis, las mixturas de la musicalidad, la mezcla de geometrías, la expansión diagramática, la combinación de figuras y la síntesis de símbolos han *liberado* la construcción hipotética de los *límites* de la palabra *trans-ida* al desprenderse tal construcción del comportamiento libre de estructuras genéricas de *infiniversión* y *expectroversión* que nos han descubierto sus propiedades *universales* de *invertibilidad* y *expectralidad*, propias de la unicidad y ubicuidad de lo *trascendente*, como lo vamos a explicar. Si subimos a lo más alto de las redes semióticas del poema, encontramos el problema universal de la *trascendencia*, este *límite* perfora, socava, invierte y disuelve todo lo dicho, lo actual, porque está animado por la propiedad universal de la *infinitud* del deseo de lo *otro* que se refleja en las *categorías libres* de

²⁷⁰¹ *Ibíd.*, p. 48.

²⁷⁰² Zalamea, Fernando, *Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo*, op. cit., p. 109.

nada, nunca y nadie. En dichas categorías prevalecen las relaciones genéricas de la *invertibilidad y expectralidad*. Incluso en un nivel lógico se reflejan como *indeterminabilidad, indecidibilidad e incompletitud*.

De tal modo el *límite de lo trascendente* descubre un notable procedimiento *ubicuo* que desde los primeros poemas ya descubren su milagro:

.....

*Quién podría decir que el transeúnte a quien me acerco
y pregunto la hora iba a dar una sola respuesta
que rebasase la extensión enorme de la ciudad de
Londres
y los campos vecinos y el mar y toda la tierra
hasta nunca alcanzarnos.*²⁷⁰³

Este poema nos recuerda que ya Lautman señaló la trascendencia de lo *Problemático* y la relacionó con *la intensidad de su lugar*. “La potencia de las preguntas viene siempre de un lugar distinto a las respuestas, y goza de un libre fondo que no consigue resolverse”²⁷⁰⁴.

Por más que el problema sea recubierto por las soluciones, subsiste en la Idea que lo remite a sus condiciones, y que organiza la génesis de las soluciones mismas y da el sentido. Lo problemático resulta ser una categoría objetiva del conocimiento. Las objetividades ideales de

²⁷⁰³ Valente, José Ángel, “El descampado”, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 125.

²⁷⁰⁴ Lautman. Albert, citado en Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, Editorial Paidós, Barcelona, 1994, pp. 74-76.

lo problemático sobrepasan el tiempo y el espacio. De tal modo el poema enunciado que gira en los *límites* de lo *trascendente* nos recuerda la realidad potencial que guardan las proposiciones de algunos teoremas *límites*, como el de que las distancias inexpresables están actualmente dadas, pues el espacio recorrido por la luz del sol es *idempotente* al conjunto del mundo, pues en un punto del tiempo vuela por el mar, la tierra y el cielo; por tanto, en un átomo temporal estaría la totalidad del espacio: *una sola respuesta que rebasase [...] toda la tierra /hasta nunca alcanzarnos.*

El *límite* de lo *trascendente* actúa sintetizando y liberando el universo. Por otra parte, la teoría matemática de categorías, también, se caracteriza por un notable procedimiento *ubicuo* que reintegra las matemáticas y libera al máximo las categorías hasta alcanzar los arquetipos iniciales de esta ciencia.

Una comparación entre los principios genéricos y relacionales que sostienen la poética de Valente y la lógica categórica trabajada por Freyd revela algunas modulaciones comunes. Un posible paralelo consistiría en yuxtaponer las extensas tabulaciones de semas, ecos y susurros del poema para describir en forma *expectrovertida* sus correlativos, y comparar, imaginariamente, este proceso con las densas tabulaciones de Freyd para “discernir el amplio espectro intermedio de sus alegorías”.²⁷⁰⁵

Observemos lo dicho en un poema:

²⁷⁰⁵ *Ibid.*, p. 111.

*EL RECUERDO incendiado
arde como el amor.*

*Venid, oh dioses, con el sacro fuego,
cubrid de mantos rojos la alta pira
donde mi cuerpo está.*

Arde lo que ha ardido.

*No se consume la encendida llama
porque nadar aún sabe el agua fría.*

Palpita el cielo.

Y lentamente

*entro en el seno inmenso
de ti, la nada.*

Cuerpo sólo

solar.²⁷⁰⁶

Ahora tabulemos la correlacionalidad abstracta de la musicalidad y los símbolos del poema:

²⁷⁰⁶ Valente, José Ángel, "(El fuego)", *Anatomía de la palabra*, op. cit., p. 121.

MUSICALIDAD	CORRELACIONALIDAD			
	ALITERACIÓN	INVERSIONES	DIFRACCIONES	SIMETRÍAS
Incendiado	<u>In</u> menso	Ven <u>id</u> , cubr <u>id</u>	encend <u>ida</u>	ard <u>ido</u>
Arde	ardido		<u>a</u> mor <u>i</u>	
Alta			n <u>a</u> da	está
Pira			palp <u>i</u> ta	
Nadar	nada			nada
Cielo				seno
Sólo	solar	In <u>m</u> enso		solar

SÍMBOLOS	CORRELACIONALIDAD			
	TRÁNSITOS	INVERSIONES	DIFRACCIONES	REFLEJOS
Fuego	Incendiado, Ardido, Nada.	Agua fría	Amor, Recuerdo, Palpita.	Alta pira, Mantos rojos, Llama, Solar.
Amor	Arde		Inmenso.	Palpita.
Nada	Seno inmenso		Cuerpo sólo	Palpita el cielo.

Observamos que la palabra se hace errática en el *fuego*, arde, se invierte, se niega, se dispersa, se difracta, se eleva, se refleja. Es pura *expectroversión* de una escala, pura *transición*, palabra *trans-ida*. La liberación de los *límites* en los tránsitos musicales, semánticos y estilísticos decantan la red del *fuego*, *el recuerdo*, *el amor* y *la nada*. Gammas de un fondo indecible e indecidible.

Incendio, fuego y simetría. El fuego como tropo de orientación fundamental en todo el romanticismo, la danza sin danza.

Otro procedimiento común entre Freyd y Valente que podemos reconocer, también, en el fragmento citado, consiste en la idea de reconstruir lo múltiple como vibración infinitesimal de lo uno, lo que hemos llamado *infiniversión*:

*Tocaste las aguas, la quietud de las aguas, y engendraste la vibración: creciste en círculos: descendiste a los limos: penetraste en la noche y en la viscosidad: creció lo múltiple: raíz de engendramiento: tú eres y no eres inmortal.*²⁷⁰⁷

El tacto de la quietud de las aguas en la vibración infinitesimal engendra lo múltiple. El *infinivertir* sería el ritmo que crece en el adentro del afuera de las ciénagas secretas, ritmo que modula los tiempos ocultos, que sumerge y emerge: *Tocaste, creciste, descendiste, penetraste, creció*. El ritmo propio del *transir*, el que escuchamos en sus dos puntos. *Infinivertir*, vibrar, oscilar. Fluir, fluctuar. Ritmo de raíz *ácuea*. El ritmo de la poesía comprende –ya lo dijimos– lo *acusmático* porque construye una audición desde aguas y tiempos ocultos. Ritmo acusmático de números burbujeantes, hirvientes, como las aguas subterráneas en las que nació el poeta. Su clave acústica se proyecta hacia lo desconocido. En la verdad espiritual del ritmo recordamos más de lo que sabemos; se

²⁷⁰⁷ Valente, José Ángel, “Lamed”, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 222.

espesa con la ausencia. El aspecto numérico del sonido *modula* las sensaciones y anuncia un *límite*, un regreso: la raíz ácuea que se vierte y canta germinal.

Se ritma hacia el interior de la materia, desde su evanescencia, el sonido es impulsado, oscilado, rotado. Torbellino en la voz y en la creación. Lo que retrae y resuena. *Sumerge y emerge*.

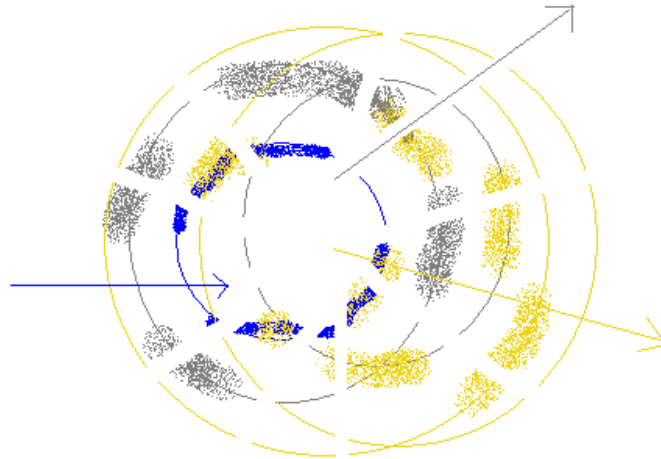
La reconstrucción de lo múltiple como vibración infinitesimal de lo uno en Freyd se produce gracias a mecanismos de representación en los que “pequeñas modificaciones combinatorias (en los representantes) codifican grandes cambios (en lo representado)”²⁷⁰⁸. Y en el poema pasamos de la combinatoria *quietud-aguas* a *viscosidad-noche*. Y los giros en los versos concéntricos (*creciste en círculos*) codifican diversas sustituciones intermedias en una aserción hasta llegar a invertir sujeto y predicado de la misma forma que “las filtraciones en las compleciones alegóricas de Freyd”²⁷⁰⁹ detectan categorías intermedias e invertibilidades parciales.

Otro proceso común entre Freyd y el poeta, como lo hemos observado en el anterior poema, se articula alrededor de *la ruptura de lo lineal* para poder representar adecuadamente -y poder realmente ver a *contraluz*- un mundo complejo: los círculos concéntricos, las escalas, *bucles* y figuras de Valente abren efectivamente las compuertas de la visión a lo invisible y son consonantes con *la expansión diagramática* de

²⁷⁰⁸ Fernando, Zalamea, *Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo*, op. cit., p. 110.

²⁷⁰⁹ *Ibid.*, p. 111.

las demostraciones categóricas, que requieren verse bidimensionalmente sobre el papel:



EXPANSIÓN DIAGRAMÁTICA DEL POEMA.

Círculos concéntricos en que se transfiere la materia verbal, aguas inmemoriales, noche, limo y luz. Simultaneidad en la que circulan los contornos de los *límites*. Ondulación de la vida y abstracción formal.

El ritmo *expectrovertido* traza la figura del poema cuando la contemplamos como un cuadro, en su simultaneidad. Vemos las líneas de sombra, los umbrales, los hilos de ámbar, los laberintos de humo, todo, en la simultaneidad en la que circulan los contornos. Estos ritmos dibujan los diagramas del espíritu: el de la materia ilimitada y el de los umbrales de luz, respectivamente.

IV. RECURSIVIDAD Y “BUCLES EXTRAÑOS” EN EL LENGUAJE.

En el epígrafe titulado “LÍMITES DE TRANSICIÓN RECURSIVA”, del capítulo segundo, avanzamos en las implicaciones lógico-poéticas de las redes recursivas del poema.

La recursividad, ya estudiada anteriormente, es un concepto profundamente musical que ha sido rigurosamente estudiado por la lógica moderna y contemporánea, especialmente en razón de los descubrimientos de Gödel. Según Hofstadter, “una definición recursiva nunca define una cosa en función de esa cosa sino, siempre, en función de las interpretaciones más simples de la misma”.²⁷¹⁰

La recursividad, considerada en sentido matemático como un tipo de recurrencia en la que participan simultáneamente varias variables, comprende una múltiple transformación que tiende al infinito en la torsión de sus *límites*. Y en poesía se refleja en la “errancia del significante”, en la dinámica del ritmo, en la producción de la imagen y en los recursos estilísticos como la anáfora, el paréntesis, etc.

La propiedad de la recursividad está relacionada con todos los problemas de los *límites* que hemos considerado en esta Tesis: *la infinitud*, el *continuo*, el ritmo, lo uno y lo múltiple, los ascensos y

²⁷¹⁰ Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, op. cit., p. 141.

descensos, los pliegues, etc., Y los que están más localizados en los epígrafes 5. LA MODULACIÓN DE LA MATERIA, 5.1. LOS CRUCES Y LO INTERVÁLICO, 5.2. EL *LÍMITE* DE LA SUSPENSIÓN POÉTICA. LA LÓGICA INTERVÁLICA Y LA RECURSIVIDAD, 5.3. ICONICIDAD Y AUTOSIGNIFICACIÓN, 5.4. RECURSIVIDAD DEL “PRECURSOR OSCURO”, correspondientes al capítulo quinto que trata en general de LA RECURSIVIDAD DE LA PRIMERIDAD EN LA TERCERIDAD. LAS ACCIONES DE LA AUSENCIA. Este postulado obedece a que la recursividad está ligada profundamente con el *límite* de lo *trascendente* que hemos simbolizado como *HAZ*^{AD} (Alteridad, Ausencia, Deseo Infinito, *Decir*). Descubrimos que se trata de un *Haz* de infiltración universal del cual el *GRUPO N* (*nada, nadie, nunca*) representa recursivamente su *poética*. En síntesis, la recursividad nos recuerda que los sistemas tienden a trascenderse, destruirse, como ha escrito en un poema titulado “Gödel”, el poeta también matemático H. Enzensberger:

....

Tú puedes describir tu propio lenguaje

en tu propio lenguaje:

pero no del todo.

Tú puedes investigar tu propio cerebro

con tu propio cerebro:

pero no del todo.

Etc.

*Para justificarse
cada sistema imaginable
tiene que trascenderse,
es decir, destruirse.²⁷¹¹*

En esta parte de la Tesis se plantea la posibilidad de considerar la recursividad como una estrategia importante para pensar más profundamente el proceso poético en su paradójico movimiento de retroceso y continua transición.

La profundidad del espacio poético aparece como una metáfora de la recursividad. Lo que dice el poema supone un espacio de varias dimensiones y sólo puede oírse según esa profundidad espacial que debe aprehenderse simultáneamente en diferentes niveles.

La condensación y la expansión del espacio del poema se orienta en el doble sentido del libro por venir: hacia la mayor dispersión y, a la vez, hacia una tensión capaz de juntar la diversidad infinita, mediante el descubrimiento de estructuras más complejas.

En la poesía de Valente, interpretación y silencio se acercan la una al otro. La materia poética aparece y desaparece, se afirma y se niega, se disuelve, se ausenta y regresa densa. En su creación asistimos a la paradoja del poema que intenta escribir toda la poesía e incluirse a sí mismo, transformándose en el espacio del poema, donde 'todos' los

²⁷¹¹ Enzensberger, Hans Magnus, "Homenaje a Gödel", *Los elixires de la ciencia. Miradas de soslayo en poesía y prosa*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 11.

poemas están de algún modo recogidos y consumados por la propiedad *recursiva* del lenguaje. Aparece como el lugar hipotético que aloja ‘toda’ la poesía entre sus pliegues y que acaba por incluir su propio murmullo en medio de tantos otros. Su construcción es similar a la de Gödel en cuanto a la forma en que genera autorreferencia a través de la descripción de otra entidad isotópica, la cual resulta ser isomórfica al verso mismo. Y la idea de “autorreproducción” se amplía al hacer del poema no sólo una realidad verbal sino también un “acto”.

El movimiento material de la forma formándose, el paralelismo semántico, la utilización de la anáfora, las reduplicaciones, los desdoblamientos espectrales y las inclusiones (las autoinclusiones, las inclusiones recíprocas y las inclusiones unilaterales, pero localizables en los *límites*) son signos de la recursividad en la poesía de Valente.

1. LOS *LÍMITES* DE LA AUTORREFLEXIBILIDAD.

Cuando te miras en un espejo, / forma y reflejo están frente a frente,
/ Tú no eres el reflejo, / pero el reflejo eres tú”
Octavio Paz.

El proceso de *recursividad* está relacionado con el concepto de autorreflexibilidad, otra concepción clave de las matemáticas avanzadas y que tiene, también, gran importancia en la literatura porque nos lleva a una pregunta de gran radicalidad: ¿Puede la poesía comprenderse a sí misma?.

El movimiento en que la palabra poética se vuelve sobre sí misma es también el de su destrucción, liberación y devoración. Este repliegue interrogativo sobre sí no implica ninguna cerrazón, pues siempre decimos “*dentro* de la literatura” - como un reflejo del escritor como lector-. Según M. Butor esta actitud reflexiva corresponde a un cambio de la imagen del mundo, como se da en el Barroco, para el que la obra de arte aparece como un sistema de inclusiones y “refracciones”.²⁷¹²

La poesía del poema (la reflexión, el pliegue) también es tema fundamental para el romanticismo y el simbolismo. Esta autorreflexividad significa un tipo de autorreferencialidad muy abstracto cuya anterioridad es un misterio que implica el *HAZ*^{AD}.

Define Schlegel la poesía romántica como “una poesía universal progresiva” y sus características las podemos relacionar con las ideas de autorreferencialidad, incompletitud, infinito y recursividad:

La poesía romántica es una poesía universal progresiva. .. varios sistemas que están encerrando en sí sistemas del arte..... sólo ella puede devenir espejo de la totalidad del mundo circundante, imagen de la época. Y es, eso sí, superior su capacidad para volar con las alas de la reflexión poética entre lo representado y lo que representa, en el centro, libre de todo interés real e ideal, y puede potenciar una y otra vez tal reflexión, y reproducirla infinitamente en un continuo de espejos.²⁷¹³

Convergencia de imaginación e ironía, vida y poesía. El simbolismo continuó esta experiencia profundizando en la poesía del poema y en los

²⁷¹² Butor, Michel. *Repertorio, (Sobre literatura III)* Seix Barral, Barcelona, 1970., p. 18.

²⁷¹³ Friedrich, Schlegel, “Fragmentos del Athenäum (1798)” en Arnaldo, Javier (edc.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte, op. cit.*, p. 138.

dos extremos desplegados por el romanticismo: la ironía y la analogía, “la conciencia del tiempo y la visión de la correspondencia universal”.²⁷¹⁴

Esta poética que produce su propia *crítica* descubre los *límites* de la reflexión en el acto de escribir un poema, según O. Paz:

El mejor ejemplo de la nueva poética fue *Un lance de dados*: un extraño poema que tiene por tema el acto de escribir un poema. Pero un poema nunca antes intentado: un poema absoluto [...] *el poema del poema*.²⁷¹⁵

Esto no fue posible porque el poema tiende a desaparecer. Los *límites* de la reflexividad total de la poesía son análogos a los *límites* de la reflexividad de los sistemas formales.

La lógica contemporánea demuestra varios teoremas en los que los sistemas formales no pueden reflejarse totalmente en sí mismos: corolario de Gödel y su generalización por Rosser, Teorema de la Verdad, Teorema de Tarski sobre la noción de *definibilidad*, Teoremas de Rosser y Wang. Según Ladrière, estos teoremas nos enseñan que “un sistema formal no puede reflejarse totalmente en sí mismo: no es posible representar en un sistema todas las propiedades metateóricas que a éste se refieren”.²⁷¹⁶

La autorreferencialidad conlleva abismos que impugnan la poesía para pensarse en el infinito actual del espejismo; en el espacio virtual (en

²⁷¹⁴ Paz, Octavio, *La otra voz. Poesía, fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 27.

²⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 28.

²⁷¹⁶ Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos*, *op. cit.*, p. 332.

la transgresión real) del espejo se abre un nuevo *límite*, “un nuevo espejo y otro más y así siempre hasta el infinito”.²⁷¹⁷

Esos lenguajes, sacados sin cesar fuera de sí mismos por lo innombrable, lo indecible, el estremecimiento, el estupor, el éxtasis, el mutismo, la pura violencia, el gesto sin palabras, están calculados “con la mayor economía y la mayor precisión, para el efecto”; son “curiosamente lenguajes que se representan a sí mismos en una ceremonia lenta, meticulosa y prolongada hasta el infinito”; se envuelven en un “*bucle* abierto” en la transparencia, “duplicados” por la ironía: “hasta el punto de que se hacen transparentes en la medida de lo posible a ese *límite* del lenguaje hacia el que se apresuran, anulándose en la escritura gracias a la sola soberanía de lo que quieren decir y que está fuera de las palabras”²⁷¹⁸. Comprende el vestigio del HAZ^{AD}:

*Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño o de los sueños, sino de los barro oscuros donde las figuras de los sueños fermentan. Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar.*²⁷¹⁹

²⁷¹⁷ Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura*, op. cit., p. 191.

²⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 187.

²⁷¹⁹ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 250.

¿Puede la poesía comprenderse a sí misma? Su paisaje es abisal, pero esta asombrosa oquedad es la clave de casi todo, como lo ha escrito Mallarmé:

Qué es –respondamos con veracidad- la Literatura, sino esta persecución mental, llevada, como discurso, con el fin de definir o de probar, respecto de sí mismo, que el espectáculo está de acuerdo con una imaginativa comprensión, y que uno tiene la esperanza –ello es verdad- de reflejarse en él.²⁷²⁰

Esta autorreferencialidad “suscita universos en expansión”, como los llamará P. Boulez, al postular para la música una noción revolucionaria de forma:

Es así como la música, a mi parecer, no está destinada únicamente a ‘expresar’, sino que debe tomar conciencia de sí misma, transformarse en objeto de su propia reflexión. Para mí, este fenómeno es una de las necesidades primordiales que el lenguaje poético ya hizo suyas con Mallarmé: por acción de éste, la poesía se volvió un objeto en sí, cuya justificación primera reside en la búsqueda propiamente poética.²⁷²¹

La poesía como la música y, como todo lenguaje, todo sistema formal, todo programa de computador o todo proceso de pensamiento, llega, tarde o temprano, a la situación *límite* de la autorreferencia: de querer expresarse sobre sí misma y, en este abismo, se hace evidente el problema del *infinito*.

Este complejo problema del infinito –o de los infinitos-, ya tratado en otra sección, es central en las matemáticas. Recurriendo y volviendo al

²⁷²⁰ Mallarmé, Stéphane, *Prosas, op. cit.*, p. 216.

²⁷²¹ Boulez, Pierre, *Puntos de Referencia*, Gedisa, Barcelona, 1984, p. 142.

criterio de Bolzano-Weierstrass: el conjunto infinito se distingue por el hecho de poder ponerse en correspondencia, término por término, con una parte de sí mismo; es decir: puede aplicarse y como replicarse sobre tal parte ²⁷²²; al escribir, frente a cada número, su doble o su cuadrado, se pasa revista a todos los términos posibles, dentro de cada una de las dos series.

Este procedimiento guarda resonancias con el que crea Gödel en la *diagonalización* y presenta analogías con la construcción de autorreflexividad que reconocemos en algunos poemas en los que se corresponden pares de imágenes que se reflejan:

Palabra

hecha de nada.

Rama

en el aire vacío.

Ala

sin pájaro.

Vuelo

sin ala.

²⁷²² Así, el conjunto de los números enteros puede aplicarse al conjunto de los números pares, o al de los cuadrados perfectos, siendo así que ambos están contenidos en él.

Órbita

*de qué centro desnudo
de toda imagen.*

*Luz,
donde aún no forma
su innumerable rostro lo visible.*²⁷²³

Contrapunto de las imágenes isomórficas de la nada (traducción de lo invisible, de lo indecible), cuya forma se describe a sí misma por medio de los giros que se forman desde los reflejos del fonema “a” dentro de los sintagmas y entre éstos y el paradigma. La correspondencia uno a uno de esta repartición estrófica guarda alguna similitud con la autorreferencialidad por vía de traducción (cadenas traducidas a “números”) que de modo genial construye Gödel.

Para captar esta autorreferencia tiene que analizarse la forma, además del contenido. El giro inesperado consiste en que, a causa de una sutil correspondencia descubierta por Gödel, “la forma de las cadenas puede ser descrita dentro del sistema formal mismo”²⁷²⁴. La autorreferencia gödeliana se logra por el isomorfismo que refleja a TNT Teoría de los Números Tipográfica dentro del reino abstracto de los números naturales:

²⁷²³ Valente, José Ángel, “Palabra”, *Obra poética 2*, op. cit., p. 21.

²⁷²⁴ Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, op. cit., p. 229.

La cadena TNT contiene una descripción, no de sí misma, sino de un entero. Tanto es así que ese entero es una 'imagen' exacta de la cadena G, en el espacio de los números naturales. Por ende, G se refiere a la traducción de sí misma a otro espacio [...] el isomorfismo entre los dos espacios es tan estrecho que podemos considerar idénticos a éstos.²⁷²⁵

Esto nos recuerda la autorreferencialidad que permite el isomorfismo entre el espacio y la escritura; el espacio de la página y las palabras como *figuras recursivas del fondo*; la forma emergiendo de ese fondo; la descripción de los propios versos (cadenas) por medio de resonancias sintácticas y semánticas de su propia materia, que descubren significaciones metalingüísticas:

*Cómo no hallar
alrededor de la figura sola
lo blanco.*

Dragón, rama de almendro, fénix,

*Cómo no hallar
alrededor del loto
lo blanco.*

*Del murciélago al pez o a la rama o al hombre,
el vacío, lo blanco.*

²⁷²⁵ *Ibíd.*, p. 560.

*Cómo no hallar
alrededor de la palabra única
lo blanco.*

Fénix, rama, raíz, dragón, figura.

*El fondo es blanco.*²⁷²⁶

La recursividad nos permite contemplar el interior con figuras, lo “blanco” del blanco, el vacío. Lo “blanco” configura la imantación semántica, pliega el texto y marca el ritmo. Lo “blanco” comprende el fondo, el arco tendido, lo que “orienta” a la poesía, la llamada del vacío, la inminencia, el latido, el muro. Lo “blanco” es el abismo de silenciosa nada; es el no lugar (desierto, pantano o espejo), el exilio, el errar de lo imposible. Pertenece semióticamente a la categoría de la primeridad en cuanto es una cualidad o potencia considerada por sí misma, sin referencia a ninguna otra cosa, independientemente de toda cuestión sobre su actualización; corresponde “al origen de las cosas, considerado no como conducente a algo, sino en sí”²⁷²⁷, como punto de partida. El fondo “blanco” es emblema de la ausencia, dilación de los signos que

²⁷²⁶ Valente, José Ángel, “Cerámica con figuras sobre fondo blanco”, *El fulgor. Antología poética*, *op. cit.*, p. 174.

²⁷²⁷ Según Deladalle, Peirce cambia el giro de lo incognoscible respecto de Kant, pues en fenomenología, aquí faneroscopia, la apariencia indica algo de la sustancia, “En tanto que, para Kant, el fenómeno no dice nada del noumeno, para Peirce, por su primeridad, el fenómeno es de la naturaleza del noumeno, simple posible, irrealizable noumeno, partida sin llegada, y sin embargo ‘nouménico’. Deladalle, G., *Leer a Peirce hoy*, *op. cit.*, p. 34.

fisuran un continuo significativo, aplaza la significación fijada, suspende siempre el significado por el rastro de lo todavía por venir.

Expectrovertidamente, el blanco funciona con la exactitud de un abanico, según Mallarmé: “sobre él casi todo los colores velan su sonoridad y algunos hasta se descomponen, dejando detrás de ellos un sonido casi imperceptible”²⁷²⁸.

En la autorreferencialidad por vía de traducción, los llamados “números Gödel” abren la posibilidad de descubrir significaciones metamatemáticas en enunciados referidos a números naturales, porque como se dijo arriba, juegan papeles isomórficos con respecto a las cadenas.

Podemos encontrar otra similitud entre la demostración del Teorema de Gödel y la metafórica “programación” de las poéticas que sugiere la posibilidad de una lectura porvenir.

La “programación” (errar de lo imposible) implicará la autorreproducción de la poesía: los versos, el lector –el intérprete- y el soporte físico construyen un “*bucle*”, están profundamente entrelazados y “la autorreplicación implica la replicación de todos ellos a un mismo tiempo”²⁷²⁹. Como en la programación de los sistemas formalizados por Gödel, los versos aparecen como cadenas que funcionan de dos formas: en primer lugar, como “programa” (experiencia); en segundo lugar, como cuerpo de datos (isotopías):

²⁷²⁸ Mallarmé, Stéphane citado en <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mallarme.htm>.

²⁷²⁹ Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, op. cit., p. 561.

*Estábamos en un desierto confrontados con nuestra propia imagen que no reconocíamos. Perdimos la memoria. En la noche se tiende un día sin pasado. Desconocemos la melancolía y la fidelidad y la muerte. Nada parece llegar hasta nosotros, máscaras necias con las cuencas vacías. Nada seríamos capaces de engendrar. Un leve viento cálido viene todavía desde el lejano sur. ¿Era eso el recuerdo?.*²⁷³⁰

Se trata del fragmento “final” de *Nadie*, que funciona como “programa” del errar dentro de los reflejos de cadenas del comienzo:

*Cruzo un desierto y su secreta
desolación sin nombre.
El corazón
tiene la sequedad de la piedra
y los estallidos nocturnos
de su materia o de su nada.*²⁷³¹

Estas cadenas permiten lo que se llama en computación “autorreproducción por traducción”, pues son una “transposición del tema a otra tonalidad”.²⁷³²

²⁷³⁰ Valente, José Ángel, “(Lotófagos)”, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 366.

²⁷³¹ Valente, José Ángel, “Serán ceniza...”. *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 23.

²⁷³² *Ibid.*, p. 559.

Y la “programación” del fragmento final permite la “autorreproducción por movimiento retrógrado”, es decir, que estos versos hacen la formulación de sí mismos hacia atrás²⁷³³.

Lo original de este modo de crear autorreferencialidad consiste en que no se prueba citando un enunciado dentro de sí mismo (ni utilizando el recurso de decir ‘este enunciado’). La experiencia de la escritura se traduce a la experiencia del exilio, o a la experiencia profunda de la materia, de la luz, del cuerpo, de lo cóncavo, o de las letras.

La construcción de Valente es similar a la de Gödel en cuanto a la forma en que genera autorreferencia a través de la descripción de *otra* entidad isotópica, la cual resulta ser isomórfica con el verso mismo. Y la idea de “autorreproducción” se amplía al hacer del poema no sólo una realidad verbal sino también un “acto”. Observemos:

Objetos de la noche.

Sombras.

Palabras

con el lomo animal mojado por la dura

transpiración del sueño

o de la muerte.

Dime

con qué rotas imágenes ahora

recomponer el día venidero,

²⁷³³ La autorreproducción por movimiento retrógrado nos hace evocar un canon “cangrejo”. Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, op. cit., p. 559.

*trazar los signos,
 tender la red al fondo,
 vislumbrar en lo oscuro
 el poema o la piedra,
 el don de lo imposible.²⁷³⁴*

En este contexto el poema puede ser interpretado en dos niveles: en uno, es un enunciado que apunta hacia sí mismo (por medio de las isotopías de la *noche, la sombra y la muerte*); en el otro, es la imagen del poeta ejecutando su propia obra (*Dime / con qué rotas imágenes ahora / recomponer el día venidero*).

En el poema, la *muerte* atraviesa el cuerpo del lenguaje para abrirle, según Foucault, “el espacio infinito en el que entrechocan los dobles”²⁷³⁵; conjetura una verticalidad secreta en donde el lenguaje se superpone a sí mismo en un espacio mortal en el que es exactamente su doble.

Esta verticalidad secreta de los fenómenos de autorrepresentación del lenguaje coloca al infinito en un espejo virtual en el que las palabras se consumen hasta “un silencio en el que la Palabra infinita va a recobrar su soberanía”²⁷³⁶. Esto nos lleva a una pregunta que ha sido formulada por Foucault :

²⁷³⁴ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 199.

²⁷³⁵ Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura, op. cit.*, p. 185.

²⁷³⁶ *Ibíd.*, p. 186.

¿No se podría hacer, o por lo menos esbozar a distancia, una ontología de la literatura a partir de fenómenos de autorrepresentación del lenguaje; esas figuras, que [...] esconden, es decir traicionan, la relación que el lenguaje mantiene con la muerte – con ese *límite* al que se dirige y contra el que se yergue -?.²⁷³⁷

2. EL DOBLAJE REFLEXIVO.

La recursividad en las matemáticas modernas la constituyen como epistemología de sus propios procesos. Según Serres, “las matemáticas modernas tienen de singular y característico su intención profunda de *tomarse a sí mismas como objeto; y, en particular, como objeto de su propio discurso*”.²⁷³⁸

De forma similar a las matemáticas también la poesía moderna se toma a sí misma como su objeto de “discurso”. Desde el romanticismo alemán e inglés ha sido intensa la penetración crítica y el poema aparece como forma extrema de la conjunción de poesía y poética. Asimismo en Valente, como, por ejemplo, en este poema con la imagen de Lezama Lima por fondo:

MAESTRO, usted dijo que en el orbe de lo poético las palabras quedan retenidas por una repentina aprehensión, destruidas, es decir, sumergidas en un amanecer en el

²⁷³⁷ En este urgente proyecto Foucault acentúa que “Debería comenzarse por una analítica general de todas las formas de reduplicación del lenguaje [...] Sin duda hay un número finito de estas formas, y debería poderse trazar su cuadro universal”. *Ibíd.*, p. 184.

²⁷³⁸ Serres, Michel, *La comunicación, op. cit.*, p. 68.

*que ellas mismas no se reconocen. Hay, en efecto, una red que sobrevuela el pájaro imposible, pero la sombra de éste queda, al fin, húmeda y palpitante, pez-pájaro, apresada en la red. Y no se reconoce la palabra. Palabra que habitó entre nosotros. Palabra de tal naturaleza que, más que alojar el sentido, aloja la totalidad del despertar*²⁷³⁹

El lenguaje se duplica y reduplica en un movimiento de ironía como el que se sigue en la ficción narrativa de toda *mise en abyme* ficcional caracterizada por

La acumulación de las propiedades de la iteración y del enunciado en segundo grado [...] que dotan a la obra de una estructura fuerte y enriquecen la significancia, para hacerla dialogar consigo misma, suministrándole un aparato de auto-interpretación.²⁷⁴⁰

Este aparato de auto-interpretación común a esta narrativa y a la lírica se produce en la relación del lenguaje con su repetición indefinida en un procedimiento que sigue de cerca la lógica moderna, pues, como señala Serres:

[La lógica moderna] por un lado intenta ser descripción, reflexión, doblaje, regulación, fundamento de las matemáticas, pero es también todo eso para sí misma: se supervisa, se pauta y se reflexiona.²⁷⁴¹

²⁷³⁹ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 118.

²⁷⁴⁰ Dällenbach, Lucien. *El Relato Especular*, Visor, Madrid, 1991, p. 73.

²⁷⁴¹ Serres, Michel, *La comunicación*, op. cit., p. 69.

Esa tematización continuada, transversal a su propio movimiento, la traduce Serres a los siguientes términos: *“las matemáticas intentan descubrir la mayor cantidad de puntos de vista posibles que les permitan hablar de sí mismas”*.²⁷⁴²

La *expectroversión* o despliegue de puntos de vista (rotación infinita) es también propia de la topología (de lo escultórico) de la palabra poética. Precisamente Bajtín y Lévinas insisten ambos en el carácter “plástico-pictórico, escultural de la visión estética”. Y Ponzio resume así este proceso:

Por su exotopía, por su plenitud, por su capacidad de captar todos los aspectos de lo que está representado, por su capacidad de rodearlo por todas partes, *de sentir todos sus límites*, su frágil final.²⁷⁴³

Fijémonos en este poema de Valente:

*La semilla contiene todo el aire;
el grano es sólo un pájaro enterrado;
la nube y la raíz sueñan lo mismo;
la savia abre la palma de la espiga
donde el sol y la lluvia se recrean
....
En el ojo de Dios verde y profundo
la primera semilla aún busca el fondo,
y todo gira allí del limo al hombre*

²⁷⁴² *Ibíd.*

²⁷⁴³ Ponzio, Augusto. *La Revolución bajtiniana*, op. cit., p. 237.

*para que el mundo empiece todavía.*²⁷⁴⁴

El lenguaje aparece como el doble del universo; de repente reconocemos una *topología*: unas vecindades, una transformación, una continuidad, una proximidad; topología que es como el propio movimiento interno de las matemáticas en su asunción interior.

La auto-descripción de la poesía funciona como la “autorregulación interior” contenida en las propias matemáticas que le permiten no sólo manipular un conjunto de entes, sino también, “manipular el conjunto de las maneras de manipularlos”.²⁷⁴⁵

Esta asombrosa autonomía de las matemáticas y su poder de reduplicación están en una relación isomorfa con la relación del lenguaje en su infinita y secreta repetición. Relación de relaciones que eleva una obra en su reflexión transformando la mirada²⁷⁴⁶:

La repentina aparición de tu solo mirar en el umbral de la puerta que ahora abres hacia adentro de ti. Entré: no supe hasta cuál de los muchos horizontes en que hacia la oscura luz del fondo me absorbe tu mirada. Nunca había mirado tu mirar, como si sólo ahora entera residieses en la órbita oscura,

²⁷⁴⁴ Valente, José Ángel, “Rotación de la criatura”, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 44.

²⁷⁴⁵ Las matemáticas hablan de sí mismas con el grado máximo de rigor, manipulando los métodos de manipulación. Por lo que Serres plantea que, “Cuando un método se vuelve el objeto mismo del saber, ¿qué se puede decir de ese saber si no que desarrolla su propia metodología? Ahora bien, es lo que sucede con las matemáticas de nuestra época, que son matemáticas de la *manera* más que matemáticas de la *cosa*, o para las que la manera se vuelve cosa y objeto de pensamiento”. Serres, Michel, *La comunicación, op. cit.*, p. 69.

²⁷⁴⁶ En una filosofía de la reflexión, sostiene Foucault, “el ojo sostiene en su facultad de mirar el poder de volverse cada vez más interior a sí mismo”. Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura, op. cit.*, p. 175.

*posesiva o total en la que giro. Si mi memoria muere, digo, no el amor, si muere, digo, mi memoria mortal, no tu mirada, que este largo mirar baje conmigo al inexhausto reino de la noche.*²⁷⁴⁷

El doblaje 'reflexivo' que se describe y se pauta es la progresión misma del nuevo saber matemático. El rigor de esta reduplicación es común al espacio virtual de la escritura que desde el comienzo se ha ubicado en la "autorrepresentación y la duplicación", donde el espesor del lenguaje se vuelve impalpable, según manifiesta Foucault:

Al significar la escritura no la cosa, sino la palabra, la obra de lenguaje no haría nada más que avanzar más profundamente en este impalpable espesor del espejo, suscitar el doble de ese doble que es ya la escritura, descubrir de este modo un infinito posible e imposible, proseguir sin término la palabra.²⁷⁴⁸

3. EL CONCEPTO LÓGICO DE *BUCLE*.

El vacío te desorienta donde no eres más que una anunciación de ausencia,
un advenimiento de brumas con blancuras de galaxia;
como si la noche pretendiese llegar a la noche por un camino vedado.
Edmond Jabes.

El proceso recursivo en la poesía puede verse caracterizado por las propiedades de la reflectividad del lenguaje, la profundidad del espacio poético, la recurrencia infinita del significante, los efectos intertextuales del interpretante, los recursos de interrupción (como los

²⁷⁴⁷ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 207.

²⁷⁴⁸ Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura, op. cit.*, p. 183.

paréntesis, blancos o intervalos), la introducción de factores de diversificación y los “Bucles Extraños” del HAZ^{AD} y de la autocrítica.

La frase en la poética de Valente es recursiva, forma “bucles libres”, abiertos. Se trata de una frase que restituye la profundidad en todas sus escalas, una frase libre, que se abre, y en su abertura se escalonan, se desprenden, se espacian y se recogen, en profundidades de diferentes niveles, otros movimientos de frases, otros ritmos de palabras, que están interrelacionados de acuerdo con firmes determinaciones estructurales.

El orden del poema es un orden implicado donde opera la metáfora de lo envolvente que sugiere lógicamente que la relación explicado/ implicado es, precisamente, envolvente.

En los poemas (y en la literatura en general), la estructura reiterativa del lenguaje, la alteridad y el “transirse” son formas de *infinitos*.

La recursividad relacionada con la infinitud del lenguaje puede traducirse al concepto de “Bucle Extraño”, en el que va implícito la idea de *infinito*, ya que un *bucle* es “una manera de representar de manera finita un proceso interminable”²⁷⁴⁹ y, en un “bucle extraño”, cada vez que el lenguaje sube o baja (uno o muchos) niveles, de repente nos encontramos en el punto de partida²⁷⁵⁰ como sucede en el texto de *El fin de la edad de plata* titulado “Dies irae”:

²⁷⁴⁹ Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, op. cit., p. 17.

²⁷⁵⁰ El fenómeno del ‘Bucle Extraño’ ocurre cada vez que, habiendo hecho hacia arriba (o hacia abajo) un movimiento a través de los niveles de un sistema jerárquico dado, nos encontramos inopinadamente de vuelta en el punto de partida”. *Ibíd.*, p. 12.

*Bajó a pie las escaleras de su casa y, por primera vez, advirtió que eran circulares. En cada círculo palidecía de modo desigual la enterrada esperanza de aquellos-que-jamás-debieran-haber-sido-paridos-para-alguna-esperanza. El centro o eje de todos y cada uno de los círculos era un árbol quemado. Recompuso con dificultad imágenes recientes de sí mismo, pero no pudo reconocerse. Continuó en lo oscuro su descenso...al cabo comprendió cuánto había arriesgado en la partida: no ser ya objeto de amor, mas sólo de juicio.*²⁷⁵¹

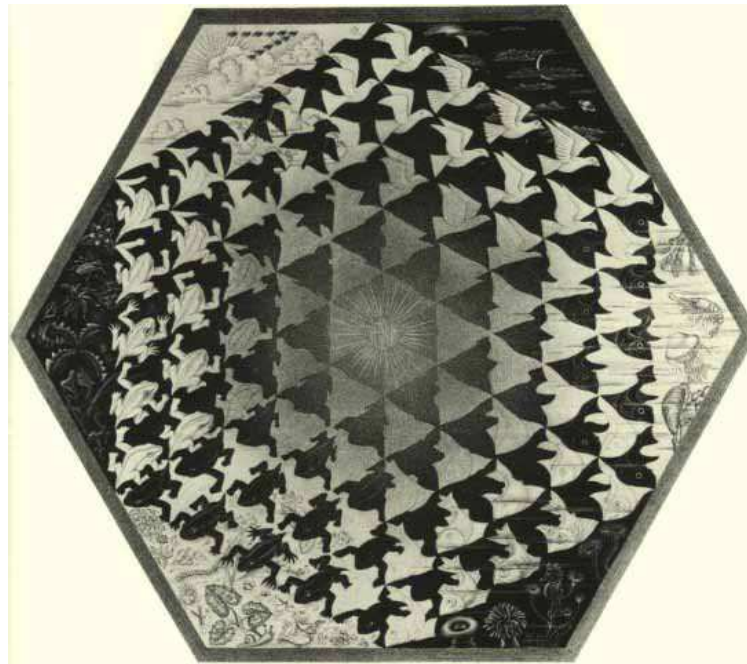
El poema no deja de designarse en el interior de sí mismo apelando a una autorreferencialidad indirecta que cada vez es más difícil de reconocer. “Dies irae” progresa y lo hace a partir de su primera frase y de repente vuelve al punto de partida, un poco como sucede con los *Bucles Extraños* en los grabados de Escher, como los titulados *Metamorfosis II* y *Verbum* o, en otra clave, con el *Canon Eternamente Remontante* de Bach.²⁷⁵²

Estos *bucles* corresponden a intuiciones muy simples y antiguas: una escalera y una escala musical. En ellos hay un conflicto entre lo finito y lo infinito y, por consiguiente, una fuerte sensación de paradoja y la intuición nos dice que algo matemático se está construyendo.

²⁷⁵¹ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 169.

²⁷⁵² Los bucles extraños de Escher están realizados de varias maneras y pueden clasificarse de acuerdo con lo apretado del *bucle*, en uno o varios pasos. Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, op. cit., p. 13.

En el poema, la curva de este *bucle*, es decir, el contorno semántico a que da lugar, traduce la errancia del significante, la autorreferencialidad de la “huella” del *Decir*.



“Bucles extraños” desbordando los *límites de la fisis*. Transformación del día de las medusas en peces y aves del mediodía y vuelta a la noche de los mares.

INFINITUD Y “BUCLES EXTRAÑOS”.

La musicalidad del poema se muestra como una apertura instantánea de relaciones, en donde el lenguaje poético crea una especie de espacio sonoro de múltiples dimensiones.

Los estratos del lenguaje horadados en la literatura moderna implican *bucles* y reconocer en ellos la autorreferencialidad es mucho más complicado que advertir una vistosa estructura repetitiva –como la

²⁷⁵³ Escher, M.C., *Verbum*.

encontramos desde Homero-, pues la autorreferencialidad se vuelve cada vez más silenciosa y se desliza “en el espesor de su lenguaje” para repetirse a sí misma, como la caracteriza Foucault.²⁷⁵⁴

La ironía en los poemas de Valente genera *bucles* en donde cada fragmento dibuja varias perspectivas, donde el ser participa del no ser, el objeto se determina a través de todos los objetos que no son él y trazan su contorno (terceridad en Peirce); sus “limites” dicen sí y no entre “la perfección de lo infinito” y “la negatividad de lo indefinido”²⁷⁵⁵.

Apreciémoslo:

*En el jeroglífico había un ave, pero no se podía saber si volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío. Durante centenares de años leí inútilmente la escritura. Hacia el fin de mis días, cuando ya nadie podía creer que nada hubiese sido descifrado, comprendí que el ave a su vez me leía sin saber si en el roto jeroglífico la figura volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío.*²⁷⁵⁶

Los versos generan un *bucle* en el que el lector –el intérprete-, el texto y su comentario están profundamente entrelazados y “la autorreplicación implica la replicación de todos ellos a un mismo tiempo”.²⁷⁵⁷

²⁷⁵⁴ Foucault, Michel, *Entre filosofía y literatura*, op. cit., p. 88.

²⁷⁵⁵ Jankelevitch, Wladimir. *La ironía*, op. cit., p. 22.

²⁷⁵⁶ Valente, José Ángel, “De la luminosa opacidad de los signos”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 160.

²⁷⁵⁷ Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, op. cit., p. 561.

La estructura de *bucle* del poema corresponde a un *Canon Cangrejo*, el cual ha sido estudiado por lógicos como metáfora musical del Teorema de Gödel y se refiere a un peculiar comportamiento estructural en donde se cruzan los vectores. En el poema un vector sería el ave y otro el lector; observando su movimiento cruzado comprendemos la definición que da Hofstadter de un *Canon Cangrejo*, en cuanto “estructura que tiene dos partes, las cuales hacen la misma cosa, sólo que avanzando en direcciones opuestas”.²⁷⁵⁸

Ironía de lo indescifrable, lógica del abismo que genera *incompletitud* (errar entre lo finito y lo infinito); eterno *bucle* donde cada nivel incluido contiene su propia lectura infinita y la interacción entre niveles genera una ‘resonancia’ de refuerzo recíproco entre los mismos (una interacción entre niveles donde el nivel superior se extiende hacia el nivel inferior y lo afecta y al propio tiempo es determinado por este último).

El movimiento de lo irónico comprende la destrucción, interrupción, des-ilusión. Destrucción de las palabras y de los significados: “reino del silencio; pero igualmente palabra en busca de la Palabra”²⁷⁵⁹, resume O. Paz. Esta figura encierra asimismo el aspecto aquel de crítica interna que veíamos en el poema desde el Romanticismo. El poema critica a la par la experiencia de que se alimenta. Critica el lenguaje y el significado, crítica del poema mismo: “la palabra poética se sustenta en la negación de la palabra”.²⁷⁶⁰

²⁷⁵⁸ *Ibíd.*, p.743.

²⁷⁵⁹ Octavio Paz., *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 1977., p. 7.

²⁷⁶⁰ Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, p. 257.

El lenguaje origina *bucles extraños* cuando habla de sí mismo, sea directa o indirectamente, según Hofstadter:

Algo *interior* al sistema brinca hacia fuera y actúa *sobre* el mismo, como si fuera *exterior* a éste. Lo que nos perturba aquí quizá sea un sentido mal definido de la inexactitud topológica: la distinción interior-exterior es borrada, como en la célebre configuración llamada 'botella de Klein'; aun cuando el sistema sea una abstracción, nuestra mente apela a la imaginación espacial, con la ayuda de una suerte de topología mental.²⁷⁶¹

El modelo de la *botella de Klein* nos sirvió para explicar los *límites* del "objeto dinámico" en el capítulo tercero. Recordemos que es algo parecido a una cinta de *Möebius*, pero sin borde. Y sólo se puede representar en un espacio euclidiano de como mínimo cuatro dimensiones. Con el modelo de la *botella de Klein* podemos explicar metafóricamente la exterioridad-interior del lenguaje o del poema.

Esta exterioridad-interioridad nos permite comprender las acciones *límite* de la palabra *trans-ida*, la forma en que su silencio interior salta y actúa desde fuera silenciando la palabra.

El enigma de esta exterioridad-interioridad que es fuente y horizonte, lo volvemos a encontrar en lógica, en las limitaciones internas de los formalismos que impiden la realización del sistema total porque la experiencia matemática se despliega sobre el fondo de un horizonte inagotable.

²⁷⁶¹ Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, op. cit., p. 770.

Esta exterioridad-interioridad es propia de la *trascendencia*, del HAZ ^{AD}, fuente y, a la vez, horizonte inalcanzable de lo poético. Para vislumbrar esto observemos cómo se forma el *bucle* de la trascendencia en un solo paso, en el pliegue de la inmovilidad y lo invisible del poema titulado recursivamente “(El Blanco)”:

El arco armado y tenso une dos puntos del círculo a su centro.

El hemisferio del arquero en posición de tiro es la mitad visible

*De la esfera completa que la flecha aún inmóvil ya ha engendrado.*²⁷⁶²

La lógica del *bucle* resulta, como hemos dicho antes, profundamente musical. En este sentido, Novalis se refiere a las transformaciones que se operan dentro de la lógica poética por medio de la clarividencia del oír; en la cual, dice, “lo exterior es una interioridad elevada a un misterioso estado”, según una famosa frase del poeta. Solamente el trato cercano con la música nos abre a la manifestación de lo íntimo en lo externo.

La naturaleza misma del lenguaje le hace estar dentro y fuera simultáneamente. A ello se refiere también De Man: “El poder postulador del lenguaje es totalmente arbitrario, pues tiene una fuerza que no se

²⁷⁶² Valente, José Ángel, “(El Blanco)”, *Obra poética 1*, op. cit., p. 434.

puede reducir a la necesidad, y a la vez totalmente inexorable, pues no hay alternativa frente a él”.²⁷⁶³

A las potencialidades dialógicas del lenguaje las conduce la poesía hacia un *límite* de “exotopía”, de alteridad absoluta. La dialogía interna de la palabra poética genera un *bucle*, su exotopía implica la dispersión y la incompletitud, como ya se manifiesta en *Un coup de dés*, poema que ya contiene una polifonía de lecturas, según O.Paz:

Mallarmé inaugura en *Un coup de dés* una forma poética que contiene una pluralidad de lecturas –algo muy distinto a la ambigüedad o pluralidad de significados, propiedad general del lenguaje. Es una forma abierta que en su movimiento mismo, en su doble ritmo de contracción y de expansión, de negación que se anula y se convierte en incierta afirmación de sí misma, engendra sus interpretaciones, sus lecturas sucesivas... Cuenta total en perpetua formación: no hay interpretación final de *Un coup de dés* porque la palabra última del poeta no es una palabra final.²⁷⁶⁴

Dicho de otro modo, el lenguaje contiene su propio comentario y apertura al infinito por medio de una lectura siempre posible, y tal es el fondo filosófico y crítico de Blanchot y Lévinas.

La *perpetua formación* en Mallarmé está relacionada con el concepto de *expectroversión* que hemos postulado para la poesía:

[...] debemos aspirar ante todo a que, dentro del poema, las palabras – que ya son bastante en sí para no recibir más impresiones desde afuera- se reflejen unas sobre otras hasta parecer no ya tener color propio, sino ser únicamente las transiciones de una gama.²⁷⁶⁵

²⁷⁶³ De Man, Paul, *Escritos críticos*, Visor, Madrid, 1996, p. 69.

²⁷⁶⁴ Paz, Octavio, *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1991, p. 224.

²⁷⁶⁵ Mallarmé citado en Blanchot, Maurice, *El libro por venir, op. cit.*, p. 264.

Transiciones de una gama. Mallarmé invoca aquí el todo del lenguaje cuyas partes funcionan como matices, grados de una única sustancia, de tal modo que cada palabra transita hacia otra y refleja algo suyo en virtud de la unidad poética que forman y las conforma. Esto es para él el poema.

La poesía, nos dice Valéry, por esto mismo, es lenguaje en un lenguaje; recursividad en donde uno y otro plano se implican. Y esta recursividad es infinitud.

El lenguaje de la literatura es una de las formas del infinito que le permite hablar de sí misma sin término; tiene como horizonte el *HAZ^{AD}*, la potencia del lenguaje que desencadena la reduplicación incesante de la literatura, las exégesis infinitas, los comentarios, los redoblamientos. El *HAZ^{AD}* hace que la autorreferencialidad poética sea una repetitividad esencialmente *alterativa*.

4. LA ERRANCIA DEL SIGNIFICANTE Y LA EMERGENCIA DE LA FORMA.

En la poesía de Valente la forma emerge de la materia como lenta formación recursiva; es su transcurso emergente.

La aparición del pájaro que vuela

....

*que vuela dentro
de ti, mientras te vas haciendo
de sola transparencia,
de sola luz,
de tu sola materia, cuerpo
bebido por el pájaro.* ²⁷⁶⁶

Luz corpórea, materia inmaterial, levedad de la palabra, disolución configuran el emerger de la forma; en palabras de Valente:

Presencia radical de la materia que llega a la forma, pero que es sobre todo formación: formas que se disuelven a sí mismas en la nostalgia originaria de lo informe, de lo que en rigor es indiferente al cambio y puede, por tanto, cambiarse en todo, ser raíz infinita de todas las formas posibles. ²⁷⁶⁷

La *disolución en la luz* (la luz –o materia- que se disuelve en la luz) constituye una isotopía que se repite en las relaciones sintagmáticas y paradigmáticas y con la que se puede establecer paralelismos semánticos entre poemas de distintas épocas.

La palabra se convierte así en el pájaro terminal de la luz que siempre vuelve para sostener el aire, para errar en lo imposible.

*Como un gran pájaro que se abatiera hacia el ocaso
para beber en él
la última gota de su propia luz,*

²⁷⁶⁶ Valente, José Ángel, “XXXV”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 283.

²⁷⁶⁷ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 42.

el aire

hecho forma en las nubes

Alas como de oscura transparencia,

cuerpo no material de una materia

que sólo hubiese sido

fuego o respiración en el rastro solar,

las nubes,

leve espesor casi animal del aire.

Como un pájaro roto en muchas alas

que se precipitasen en la noche

ebrias sólo de luz,

las nubes.²⁷⁶⁸

La palabra no se reduce a estar cerrada por los *límites* internos que 'la ensamblan', comprenden, sobre todo, *bucles organizativos* que se abren a una constitutiva dispersión. Esta complejidad no se reduce a la complementariedad, sino que implica que el *límite* que la define comprende *aperturas o umbrales* de intercambio.

²⁷⁶⁸ Valente, José Ángel, "las nubes", *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 206.

El concepto de *umbral* está relacionado con la modalidad de lo posible, con lo que Mallarmé llama el “oscuro encaje”: “Ese pliegue de oscuro encaje, que contiene el infinito, tejido por mil, cada uno según el hilo o prolongación su secreto ignorado, une trazos en lazos lejanos en los que duerme un lujo por inventariar, vampiro, nudo, follajes”²⁷⁶⁹

Este pliegue-despliegue enigmático corresponde a la figura del batir de alas del pájaro del poema mencionado, *Alas como de oscura transparencia, Como un pájaro roto en muchas alas*. En la recursividad de lo poético, el texto se abre y se cierra e inscribe allí además el movimiento y la estructura de la espiral como escritura, despliegue y repliegue de todas las valencias, espaciamento, limen y pliegue entre todos esos efectos de sentido, escritura que los pone en relación de diferencia y semejanza.

La repetición de fonemas, de palabras, y la utilización de la anáfora son recursos que conforman también la recursividad.

La anáfora de “las nubes” que se repite al final configura un *bucle* musical o *canon cangrejo* que remite hacia atrás, dando al poema el movimiento giratorio que sigue la fuga del significante.

La tendencia al infinito del significante está relacionada directamente con procesos de recursión. Dicha errancia la define Domínguez Rey así: “El significante, esté donde esté, siempre ocupa el centro. Un mundo remite a otro y genera el infinito. Un emisor a un receptor a su vez

²⁷⁶⁹ Mallarmé, Stéphane, *Variaciones Sobre un Tema*, op. cit., p. 64.

remitente²⁷⁷⁰. Lo abismal del significante recurre a la denegación del vacío²⁷⁷¹. La errancia de los giros quiebra los significados, “inspiran el fondo que los significa”, según expresa el citado crítico este fenómeno en la poética de Valente:

[...] rompe la corteza de la metáfora. Niega una vez más y gira sin fin en círculos dispersos [...] Entonces, la palabra ya es protosignificante, simple entonación modulada, y la imagen se convierte [...] en ‘inocencia del devenir’. Los significados se rompen o adquieren nuevo resplandor. Inspiran el fondo que los significa.²⁷⁷²

Los signos entran en la gama única del poema, como dice Mallarmé. La escritura de Valente recurre de continuo a este fenómeno y a veces de modo expreso, convirtiendo los significados en pliegues e intersticios de la línea de escritura y las recurrencias paradigmáticas que el orden vertical va estableciendo sobre el horizontal. Veámoslo, por ejemplo, en el poema titulado “Zayin”, de clara influencia talmúdica. En él las palabras vuelven sobre su entorno significante como partes de una única figura o mosaico:

*Ahora tenía ante sí lo posible abierto a lo posible y lo
Posible: y para no morir de muerte tenía ante sí mismo
el despertar:...tu propia creación es tu palabra: la que*

²⁷⁷⁰ Domínguez Rey, Antonio en el prólogo de *Treinta y siete fragmentos*, *op. cit.*, p. 15.

²⁷⁷¹ Domínguez Rey corrobora esto así: “Al signo accedemos como *denegación* del vacío fundamental que el desmadre nos provoca [...] Kristeva lo analiza como efecto de un rechazo a la pérdida del mundo materno. Es la instauración del signo. De ahí que su forma positiva parezca un ser pleno, sólido, cuando en realidad es la negación de un abismo que, de no ser transpuesto, me anegaría. Entonces construyo la cadena del texto, afirmación de la pérdida inicial”. *Ibíd.*, p. 17.

²⁷⁷² *Ibíd.*, p. 18.

*aún no dijiste: la que acaso no sabrías decir, pues ella
 ha de decirte: la que aguarda nupcial como la sierpe en
 la humedad secreta de la piedra: no hay memoria ni tiempo:
 y la fidelidad es como un pájaro que vuela hacia otro cielo:
 nunca vuelvas: un dios entró en reposo: se desplegaba
 el aire en muchas aves: en espejos de espejos la mañana: en
 una
 sola lágrima el adiós: te fuiste como el humo que deshace
 incansable
 sus múltiples figuras: no adorarás imágenes: señor de nada:
 en el umbral del aire: tu planta pisa el despertar.* ²⁷⁷³

La asistencia del significante es una relación de remites a la alteridad absoluta en una recursión de lo excedente, el HAZ ^{AD}, “lo posible de lo imposible”. Asistencia del lenguaje sobre sí mismo, idea que en lógica y lingüística remonta a los orígenes del pensamiento y llega a Lévinas. En palabras de Domínguez Rey,

Se trata de una función intralingüística cuyo cometido consiste en que el significante no se separa nunca del signo que profiere. Por eso excede a la tematización o *dit* del *dire*, y, en cuanto emisor, manifiesta una alteridad absoluta que le habla y que él tematiza, pero dentro de una distancia. Así, pues, en todo significado o Dicho se revela una otredad que explica, desde dentro, la palabra que emite. ²⁷⁷⁴

²⁷⁷³ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 62.

²⁷⁷⁴ Domínguez Rey, Antonio, *La llamada exótica. El pensamiento de Emmanuel Lévinas. Eros, Gnosis, Poíesis*, op. cit., p. 160.

Y este proceso de recurrencia constituye, a su vez, el *ritmo* del texto en el que los saltos y las convergencias, sus tensiones semánticas se expanden en espirales recursivas y entonces su resonancia se relaciona con la *incompletitud*. El ritmo es:

Retráctil en un punto, se expande, tras un salto, a otro [...] Impide que lo dicho se dé y clausure en un solo tiempo, aspecto resaltado [...] en el propio lenguaje el cual se mueve en espiral tanto temática como estilística. La intermitencia de la prosa responde también a sesgos y curvas helicoidales. El ritmo ramifica el texto con tensión anagramática y puede concentrar toda su energía en un sonido o título acróstico.²⁷⁷⁵

Esta pulsación geométrica induce la transposición de los *límites* simbólicos y musicales. Su esquema espiral corresponde al de la organización de la materia orgánica que es función del crecimiento natural de los seres vivos, que producen formas sucesivas homotéticas, es decir, formas que siempre siguen siendo semejantes a sí mismas, aunque el proceso del crecimiento las transforme continuamente. Y podemos apreciarlo en el poema titulado "Tet":

*La sangre se hace centro y lo disperso convergencia:
todo es reabsorbido desde la piedra al ala hasta el lugar
de la generación: las aves vuelan en redondo para indicar
el centro de lo cóncavo: el mundo se retrae a ti: porque*

²⁷⁷⁵ *Ibíd.*, p. 168.

*el vientre ha de ser igual al mundo: engéndrame de nuevo: hazme morir de un nuevo nacimiento: respírame y expúlsame: animal de tus aguas: pez y paloma y sierpe.*²⁷⁷⁶

En la diferencial infinita de la palabra cada una avanza remitiendo a la precedente y anticipando otra nueva, emergiendo de un *continuo*. La *en-energía* en la materia del lenguaje crea así una plusvalía significativa, característica de la repetitividad aparente. Y esto nos conduce a la objetividad constitutiva del poema.²⁷⁷⁷

Valente cita varias veces el espaciamiento del espacio, es decir, la expansión radical de una palabra que abre su energía semántica. Y lo mismo sucede con la temporalización, podemos decir, del tiempo mismo, de acuerdo, en ambos casos, de espacio y tiempo, a lo que precede y poscede, la continuidad del movimiento. Comprobamos así la extensión semántica de un vocablo – espacio- a través del potencial significativo que atesora: germen, tiempo, movimiento, mano, caricia..., y sin salir del borde, del *límite* transicional:

*El espacio que sólo se divide en gérmenes de gérmenes
de gérmenes. El tiempo que empieza apenas a durar. El
movimiento que está ya consumado en esta mano inmó-
vil y tendida al arqueado lomo del animal en el que tiene*

²⁷⁷⁶ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 64.

²⁷⁷⁷ Domínguez Rey, Antonio, *La llamada exótica. El pensamiento de Emmanuel Lévinas. Eros, Gnosis, Poíesis*, op. cit., p. 169.

*forma, no fraguada aún la forma, la caricia... Antecesión
o sucesión. Yo estoy llegando a ti y aún no toco tu borde,
en el que ya se abrasa la memoria.*²⁷⁷⁸

Este espacio infinitesimal hace referencia a la capacidad metalingüística como recursión de las poéticas (que resumen imágenes suspendidas, pantanosas, del fondo) que se originan por la misma autoconsciencia de la lengua, es decir, por “su capacidad a todos los niveles de hablar de sí misma”, lo que se propicia además por el pluralismo interno de la ella.²⁷⁷⁹

El movimiento espiral de la lengua representa entonces la evolución de su ritmo. Y - aquí circunscribimos los conceptos utilizados por M. Schneider en otros campos -, “en progresión geométrica”, con una periodicidad dinámica verdaderamente ritmada, como el fluir del número²⁷⁸⁰.

El secreto de la espiral de la lengua consiste en “ordenar y revelar proporciones irracionales entre fenómenos cuya ley de continuidad se nos escapa”²⁷⁸¹. Y esta espiral metalingüística tiene un carácter musical por el que “las proporciones irracionales que expresan la continuidad de los

²⁷⁷⁸ Valente, José Ángel, “Espacio”, *Obra poética 2*, op. cit., p. 87.

²⁷⁷⁹ Ponzio, Augusto. *La Revolución Bajtiniana*, op. cit., p. 28.

²⁷⁸⁰ Esta pulsación geométrica representa un esquema de la espiral logarítmica, inherente en la interpretación de M. Schneider, a “la curva ideal de todo crecimiento nomotético [...] Tal expresión dinámica de la sección áurea nos ofrece la cualidad más trascendental del número-idea: el número es un crecimiento, un fluir continuo”. Schneider Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, op. cit., p. 346.

²⁷⁸¹ M. Schneider interpreta que “En la espiral tienen su símbolo más adecuado tanto el crecimiento físico como la evolución del éxtasis místico, mientras que el pensar intelectual corresponde a las formas cúbicas”. *Ibíd.*

fenómenos, tan complicados en su aspecto calculatorio, se captan con la mayor facilidad en el ritmo musical²⁷⁸². La poesía muestra así el centro fluyente e *infiniverto* de su unidad constitutiva, constituyéndose, como la música.

Etwas geschwind.

Singstimme

PianoForte

mf

²⁷⁸² *Ibid.*

V. ESQUEMAS DE TRÁNSITO EN LA MATERIA VERBAL. RITMOS, FIGURAS Y SEMÁNTICAS.

La sílaba *hin*,
tejida o formada en la lluvia.
Upanihads.

Los conceptos de *haz* y *esquema* de A. Grothendieck pueden ser considerados como detonantes metafóricos para indagar en la pura *transición* de lo poético, en la palabra *trans-ida*. Esto se explica porque los *haces* y *esquemas* están inscritos en las matemáticas contemporáneas, en las cuales la condición mediadora **(trans-)**, que en la primera parte del siglo XX podía verse como etapa en un camino demostrativo, tiende, según F. Zalamea a “convertirse actualmente en la condición central misma de la disciplina”²⁷⁸³. Esta problemática de la *transición* anima, como hemos visto, la poética de Valente en cuanto estructuración cromática, verbalización geometrizable, musicalización topológica, *expectroversión* de una gama, modulación de lo abisal o *infiniversión* de lo trascendente.

En las matemáticas contemporáneas la asombrosa obra de A. Grothendieck eleva inmensas catedrales en un extraordinario proceso de unificación de la Aritmética, la Geometría Algebraica y la Topología, y tiene como rasgos de su aire la esquematización estética y la definición universal, alcanzadas, según sus propias palabras, por componentes de soledad: “inocencia” inventiva, “escucha” de la “voz de las cosas”,

²⁷⁸³ Zalamea, Fernando, *Filosofía Sintética de Las Matemáticas Contemporáneas*, op. cit., p. 32.

“dialéctica yin-yang”²⁷⁸⁴. Virtudes que ayudan a entender la imaginación matemática como forma de pensamiento complejo, donde, como en la poesía que estudiamos, se entrelazan múltiples polaridades estructurales y tensiones fronterizas. Fijémonos además en que los mismos términos usados para nombrar estos conceptos tienen un componente poético.

Las matemáticas contemporáneas se caracterizan por procesos de *esquemización y liberación* de restricciones conjuntistas, algebraicas o topológicas²⁷⁸⁵.

En la teoría matemática de categorías se sintetizan las matemáticas y se *liberan* al máximo sus objetos. Según F. Zalamea:

Los entes categóricos son "cajas negras" que se definen por su comportamiento funcional con el entorno. Yendo aun un paso más allá, las alegorías de Freyd son categorías abstractas de relaciones, axiomatizadas por una combinatoria relacional genérica, allende las restricciones mismas de la funcionalidad [...]. Con el descubrimiento de un notable procedimiento ubicuo en lógica categórica, Freyd muestra que, partiendo de teorías puras de tipos con ciertas propiedades estructurales (regularidad, coherencia, primer orden, orden superior), pueden construirse uniformemente -mediante una jerarquía arquitectónica completamente controlada- categorías libres que reflejan las propiedades estructurales dadas en un comienzo (categorías regulares, pre-logos, logos y topos). Al obtener categorías "libres", se consiguen las más "descarnadas" categorías posibles, reflejables en cualquier otra categoría con propiedades similares.

²⁷⁸⁴ Vid. Grothendieck, Alexander, *Cosechas y siembras. Reflexiones y testimonios sobre un pasado de matemático* en <http://kolmogorov.unex.es/~navarro/res/preludio>. Pdf.

²⁷⁸⁵ *Ibíd.*, p. 29.

Freyd logra así construir nada menos que los arquetipos iniciales de la teorización matemática²⁷⁸⁶.

Las palabras del poema funcionan, metafóricamente, como los entes categóricos; han sido *liberadas*: *palabra / hecha de nada*²⁷⁸⁷. Se han vuelto *irreconocibles* y son como “cajas negras” que sólo reflejan el poema; sintetizan y expanden la creación.

En la teoría matemática de categorías se crean *categorías libres*, arquetípicas, que, repetimos, poseen la propiedad de reflejarse universalmente en cualquier otra. Este proceso lo encontramos, también, en la poética de Valente, en la cual los arquetipos de *nada*, *nunca*, *nadie*, *sombra*, *pájaro* o *palabra*, se reflejan en cualquier otro:

*La oscura violencia
del sol
rompiendo en las almenas
incendiadas del aire.*

Pájaros.

*Copiar la trama no visible
en la parva materia.*

Forma.

*Formas con que despierta la mañana.
Su luminosa irrealidad.*²⁷⁸⁸

²⁷⁸⁶ Fernando, Zalamea, *Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo*, op. cit., p. 109.

²⁷⁸⁷ Valente, José Ángel, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 202.

²⁷⁸⁸ Valente, José Ángel, “(Mimesis)”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 292.

En este hermoso poema vislumbramos cómo emerge, se libera la forma y universalizan las palabras. Contemplamos, la síntesis arquetípica del “pájaro” que se refleja en la infinitud de la materia: *Pájaros. /Copiar la trama no visible /en la parva materia.*

En el corpus de problemas relacionados con los *límites* que venimos descubriendo en la palabra poética caracterizada como *trans-ida*, afectada por todas las que la rodean, descubrimos en sus contornos un intrincado manejo de ritmos y semánticas que se van destilando con diferencias espectrales. Esta palabra, *trans-ida*, es el exordio u origen del orden misterioso de las redes del poema.

Los transportes de esta palabra tienen un historial musical cuyas variaciones y transformaciones son configuradas míticamente, con símbolos arquetípicos reactivos. En la vida de esta palabra, *transida*, hemos ido descubriendo, según sabemos, dos estructuras *límite*: la *infiniversión* y la *expectroversión* y, en ellas, movimientos de generación y transformación: ritmos, formaciones, figuras, combinaciones, variaciones, transmutaciones, descomposiciones, desapariciones; todo ello coexistente con múltiples semánticas que configuran la problemática de los *límites* de la palabra poética. A continuación presentaremos sus esquemas constituyentes en lo que sería el germen de una semiótica del tránsito de los signos poéticos, para lo cual utilizaremos metafóricamente conceptos matemáticos: *iteraciones*, *desiteraciones*, *potencias*,

radicaciones, mixtos, arquetipos e ideas o problemas lógico-matemáticos:
infinitud, recursividad, indeterminación, continuo.

1. ESQUEMAS DE TRÁNSITO EN LA EXPERIENCIA DE LOS LÍMITES EN LA POÉTICA DE VALENTE.

1.1. ESQUEMAS DE RITMOS.

- ITERACIONES:

Adjunciones: *y, y, y*. Diseminación de aliteraciones: ♪ ♪ ♪. Iteraciones
matéricas: *Inundaciones*.

- POTENCIACIONES

Potencia germinativa: ♪^P. El componente *infinivertido* del poema
cuenta la génesis de su propia creación; estamos ante la presencia de
todo lo que es comienzo.

Vectores hipotéticos: ↗. Flujos, fluxiones: ≈ ≈. Infiltraciones
aéreas. Torbellinos:

- DESITERACIONES:

Silencios:]]. Bifurcaciones: †

- RADICACIONES:

Ranuras: √♪. Raíz acuea: √≈. Suspensiones:

Residuos, restos: ☼

1. 2. ESQUEMAS DE ESPECTROS MUSICALES:

Irradiaciones cósmicas: ☼ ☼ ☼. Fluctuaciones: ↔ ↔.

Umbrales **////**. Lindes ardientes. Vibraciones: **IIII**.

Modulaciones $\approx \Gamma \perp \approx$. Vibrato: (III)^P. Luz quebrada.

1.3. ESQUEMAS DE INDETERMINACIÓN:

Indeterminación de los *límites* desde el punto de vista de los prefijos *in, ante, pre, des, di, tras y trans*: In-nominado, in-memorial, in-estable, in-diferente, in-advertido, in-audio, in-visible. Ante-comienzo, pre-aparecer.

Des-dibujo, des-hacimiento, des-prendimiento, de-clinación, des-nacer, des-amanecer, des-aparecer. Di-solución, dis-persión. Trans-parencia, tras-lejanía.

1.4. ESQUEMAS DE MIXTOS.

Retomamos la importante idea de *mixtos* de Lautman como herramienta metodológica para trabajar con las unidades y series complejas que se dan en la emergencia de la forma.

Con la idea de *mixtos* de Lautman se comprende, recordemos, que la matemática es ritmo y superación entre *esqueletos conceptuales*. Las descomposiciones estructurales inducen a la formación de 'mixtos' - mediaciones entre los diversos polos de la construcción-; y éstos, a su vez, resisten el resorte dinámico de la creación.

En la poesía de Valente, los “mixtos” también son, hablando metafóricamente, fronteras de tensiones. Podemos entrever en las poesías cómo emerge la forma desde la liberación y combinación de signos que viven la tensión entre las antiguas estructuras y las nuevas. La descomposición de lo extensional genera la concavidad desde la cual se desprende el fulgor de la palabra *trans-ida* y el vacío estructuraliza el poema:

ANIMAL extendido
sobre la duración,
agazapado más allá del tiempo y de los tiempos
o más allá del dios.

Materia.

Madre
del mundo.

Erguido seno blanco
que toca el cielo o que lo engendra
y hace nacer la infinitud.

Apenas
existimos en ella un breve instante.
Acógeme de nuevo en ti,
mas sólo cuando haya
acabado mi canto.²⁷⁸⁹


²⁷⁸⁹ Valente, José Ángel, “(Sobrevolando los Andes)”, *Fragmentos de un libro futuro, op. cit.*, p. 91.

El extenso animal-montaña intemporal engendra la infinitud del cielo, la concavidad del canto.

1.4.1. COMBINATORIAS SEMIÓTICAS.

En la poética de Valente encontramos combinaciones semióticas como: Luminosa noche de la sombra. Sonido del hilo perdido. Cuerpo arbóreo. Luces laberínticas, etc.

1.5. ESQUEMAS DE CONTINUO.

La Topología, como ya lo hemos repetido en esta Tesis, estudia las propiedades de las figuras geométricas o los espacios que no se ven alterados por transformaciones continuas; tales como las que se dan en las estructuras poéticas *infinivertidas* y *expectrovertidas* y que ya investigamos en la parte titulada  PRELUDIO. LA EXPECTROVERSION, LA TOPOLOGÍA Y LA LÓGICA DE LOS LÍMITES EN PEIRCE del capítulo segundo.

Las posiciones topológicas son descripciones de la amplitud y *fluidez* de los límites, expresables con las preposiciones: *con, a través de, entre, por, cabe, fuera de, etc.*; como lo podemos apreciar en los poemas de Valente.

1.6. ESQUEMAS E ISOTOPÍAS DE TRASLACIÓN.

Puentes, pasos, túneles, laberintos, escaleras. Movimientos del ir y venir. Periodicidad crucial de la naturaleza: los *límites* del alba, el crepúsculo, la luna, el otoño, etc.

1.7. ESQUEMAS DE INFINITOS.

Horizontes ilimitados. Bordes desbordados.

1.8. ESQUEMAS TRANSVERSALES DE LA *TRASCENDENCIA*.

Nadie (yo/ tú/ él / nadie). Nada (vacío, desierto, silencio). Nunca (tardío/ temprano).

1.9. ESQUEMAS DE RECURSIÓN:

En la poética de Valente existen esquemas de recursión con distintos grados de complicación.

El esquema de recursión indirecta, en el que la función de los símbolos o sonidos depende de la variación a través de relaciones previamente definidas. Se trata de un método en donde dos procedimientos apelan el uno al otro, pero no a sí mismo. Movilizando dos recorridos enfrentados; como se da en la oblicuidad entre el diseño del poema y sus campos conceptuales.

El esquema de recursión simultánea, en el que simultáneamente se expresan dos o más funciones que dependen unas de otras, como en el caso de la *expectroversión*, en la que los sonidos, las luces y las sombras se difractan y reflejan.

El esquema de recursión cruzada, en el cual la recursión se manifiesta no en una, sino en dos variables. Como en el caso de la *infiniversión* en el que el movimiento y la inmovilidad, la génesis y la extinción, la luz y la sombra se invierten.

1.9.1. ESTRUCTURAS DE BUCLES:

Espirales. Anillos. Cintas de Möbius. Botellas de Klein.

1.9.2. MOVIMIENTOS GRAMÁTICALES:

Órdenes anafóricos. Metonimias. Elipsis. Ironías.

1.10. ESQUEMAS Y FORMACIÓN DE ARQUETIPOS.

Los símbolos matemáticos, una vez creados, están provistos de poder hermenéutico, de una fuerza que conduce a nuevos actos creadores.

En las matemáticas contemporáneas, *la teoría de categorías* - sobre la que tratamos en el epígrafe "LA TEORÍA MATEMÁTICA DE CATEGORÍAS Y EL ARQUETIPO COMO *LÍMITE* UNIVERSAL" del capítulo segundo - nace y se desarrolla observando que muchas propiedades de sistemas matemáticos se pueden unificar y simplificar en virtud de especiales diagramas de flechas, los cuales, justamente por medio de esta simplificación «visual», ayudan a encontrar nuevas construcciones y nuevas estructuras conceptuales.

Los signos de la teoría de categorías son lo que Hofstadter llama «símbolos activos»: subconjuntos de sistemas complejos que generan por medio de activaciones recíprocas, que establecen asimismo sus posibles

valencias semánticas, otros subsistemas distintos y cada vez más complejos.

¿De dónde surge la perspectiva abstracta? ¿Cómo se hace para elaborar una visión abstracta de una noción específica?

Aquí podemos apelar al proceso de recursividad en cuanto sucesión de correspondencias entre ideas, en niveles variables de abstracción. En estas correspondencias conceptuales se descubren estructuras abstractas que son *esqueletos conceptuales* que conectan ideas diferentes²⁷⁹⁰. Según D. Hofstadter, un *esqueleto conceptual* es “una perspectiva abstraída de un concepto, siguiendo determinada dimensión”, en donde lo más importante está en el hecho de “descubrir que dos o más ideas comparten un mismo esqueleto conceptual”²⁷⁹¹. Estos *esqueletos conceptuales* no experimentan desplazamientos “al tener lugar una repetición subjuntiva o una operación de proyección de correspondencias”²⁷⁹².

La aplicación de la noción de *esqueleto conceptual* en la literatura implicaría una gran amplitud de ideas. En lógica, según explica D. Hofstadter,

Hay esqueletos conceptuales en diferentes niveles de abstracción y, además, su presencia puede extenderse a lo largo de diferentes dimensiones conceptuales.²⁷⁹³

²⁷⁹⁰ Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach, op. cit.*, p. 743.

²⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 744.

²⁷⁹² *Ibid.*, p. 745.

²⁷⁹³ *Ibid.*

La construcción de estas redes conceptuales y la depuración universal de las relaciones llevada a cabo en la *teoría matemática de categorías* nos sirven modelicamente para descubrir *arquetipos poéticos*.

Así, por ejemplo, el símbolo del “hilo perdido” se une musicalmente en los poemas de Valente al símbolo de la “fragmentación”; uno y otro están ligados a los símbolos de la *pérdida de la memoria* y los tres están configurados por el arquetipo de la *búsqueda* o del *viaje al centro* o a la *muerte*. Estos esqueletos conceptuales corresponden a mitos como los de Dédalo, Orfeo y/o Ulises. En este nivel de abstracción podemos observar que la recurrencia se compenetra con el *deseo de lo otro* en la formación de los arquetipos.

El arquetipo de la *búsqueda* tiene otra dimensión conceptual que se extiende entre las isotopías del *encuentro de nadie*, de *la espera*, de la *cita*, la *rotación del sujeto* y del *centro desértico*.

Toda esta elaboración arquetípica engloba lo que en gramática y lingüística se entiende por campos conceptuales y semánticos, incluso las denominadas familias léxicas. Pero ofrece al mismo tiempo la posibilidad de fijar las *transiciones* o *expectroversión* entre conceptos, sus redes de encuadre y hasta factores de incidencia entre unidades, como “visualizaciones” suyas. Se crea así un nivel de categorías propias del fenómeno poético.



GRUPOS DE MODELOS POÉTICOS.

En esta parte investigaremos sobre la riqueza semántica que implica el concepto de *modelo* y la interesante interacción que se crea con la tensión de los *esquemas* que analizamos en el anterior apartado. Musicalizamos el *límite* entre el concepto y el esquema.

Al descubrir la estructura de *expectroversión* de los poemas descubrimos también la cromaticidad geométrica y verbal en los *modelos* del crepúsculo y el otoño:

*Y de sí desatado el cuerpo envuelto en oros
desciende oscuro al fondo oscuro de tu luz.*²⁷⁹⁴

Por otra parte, el símbolo del árbol que estudiamos en el primer capítulo puede ser considerado como un *modelo* del doble sentido o movimiento pendular de ascenso y descenso en las matemáticas y en las artes que hemos investigado en el presente capítulo. Vaivén entre la elevación al cielo y el regreso a la matriz.

Un reflejo del anterior *modelo* es el de la *planta*, el cual nos permite considerar simultáneamente las estructuras *infinivertidas* y *expectrovertidas* del poema. En el *modelo de la planta* se sigue el movimiento entero del poema: hacia el interior y hacia abajo. La planta sube poco a poco a la luz. *Infiniversión* y *expectroversión* de la *planta* o

²⁷⁹⁴ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 181.

del poema: una forma que emerge de lo sin forma que le da la vida, y de lo cual nunca se separa del todo.

La relevancia del concepto de *modelo* ya había sido prevista por Goethe en su idea de la *Urpflanze* o «planta original», el célebre principio formal en el que fundamentaría sus estudios de botánica y ante todo el ensayo de 1790 *La metamorfosis de las plantas*. De tal modo, Goethe vislumbra la posibilidad de una forma sensible para *una planta original suprasensible*.

La “planta original” como *modelo* de la vida vegetal alude a una identidad originaria «de la que todo surge y a la que todo habría de regresar», lo mismo que el *fenómeno original* o el *ursatz* en la poesía de Valente. El modelo de la “planta original” ha de entenderse como el principio natural-formal que se manifiesta en cualquier fenómeno, en cuanto acontece en lo vivo, cuyo proceso, análogo al del poema, según Goethe comprende:

Separarse, juntarse, desahogarse en lo general, perseverar en lo particular, transformarse, especificarse y, dado que la vida gusta de hacerse presente bajo mil circunstancias, mostrarse y desaparecer.²⁷⁹⁵

La “planta original” insta a ver *lo general en lo particular* y a obtener lo general en el tratamiento de lo particular. Se trata de la problemática que anima a las matemáticas avanzadas y que fue motivo de profundas reflexiones en Peirce. También nos remite al problema de lo uno y lo

²⁷⁹⁵ Goethe citado en Arnaldo, Javier, “Goethe: El Paisaje como Imagen” en Arnaldo, Javier (ed.), *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes, op. cit.*, p. 25.

múltiple que analizamos en Lautman y en la teoría matemática de categorías.

Goethe descubre la fórmula general que vale para todas las plantas, el modelo formal de toda planta real o imaginaria, la «prodigiosa criatura», sobre la que escribe el 17 de mayo de 1787, desde Nápoles, a Herder:

La criatura más maravillosa del mundo, por la que la naturaleza misma deberá envidiarme. Con este modelo y la clave añadida se podrá, de inmediato, seguir imaginando hasta el infinito plantas que habrán de ser consecuentes; es decir, que, aunque no existieran, sí que podrían existir y que no son por ejemplo luces y sombras pictóricas o poéticas sino que tienen una verdad y una necesidad internas.²⁷⁹⁶

La “planta original” sirve de modelo último desde el que se observan las diversas etapas en los ascensos de lo concreto.

Las matemáticas modernas se caracterizan, según vamos viendo, por la gran *riqueza de modelos*, irreducibles a meras maniobras lingüísticas. Como ya lo había previsto Goethe, un gran potencial filosófico se desencadena con la construcción de modelos; según F. Zalamea:

La matemática moderna ha producido, en todos sus campos de acción, conglomerados realmente notables de modelos, extremadamente diversos y originales, con significativas distinciones estructurales. Se trata en efecto de colecciones *semánticas* que

²⁷⁹⁶ Goethe citado en Hofmann, Werner, “Ve en lo finito hacia todas partes” en *Ibid.*, p. 40.

superan con mucho las más acotadas teorías sintácticas que esas colecciones ayudan a moldear.²⁷⁹⁷

Por tanto las matemáticas avanzadas contienen una gran riqueza semántica y es absurdo reducirlas a una gramática, como puede ser el caso de las matemáticas elementales. En fuerte contraste, en las matemáticas modernas se trata con clases de modelos que se caracterizan porque pueden pasar a tener comportamientos totalmente erráticos. La riqueza de esta ciencia radica, en buena medida, en la enorme diversidad de estructuras y modelos que en el último siglo y medio se han venido construyendo y/o descubriendo.

Una vez aisladas las estructuras como tales, reconocidas sus relaciones abstractas, es posible encontrar todos los modelos imaginables que generan²⁷⁹⁸.

Hemos descubierto en esta Tesis algunas estructuras como invariantes operacionales y ahora intentaremos verlas como los análogos formales de algunos de los modelos concretos que organizan. Esto es importante porque las estructuras sustituyen la relación unívoca por la pluralidad de las relaciones con sus modelos, “cada uno lleno de un sentido singular y diferente”²⁷⁹⁹.

²⁷⁹⁷ Zalamea, Fernando, *Filosofía Sintética de Las Matemáticas Contemporáneas*, op. cit., p. 24.

²⁷⁹⁸ En otras palabras, es posible construir un existente cultural llenando de sentido sus formas.

²⁷⁹⁹ *Ibíd.*, p. 36.

Para G. H. Hardy²⁸⁰⁰, los matemáticos, como los pintores y poetas, son constructores de modelos. El valor de estos modelos está en su belleza, en su configuración de diagramas puros o mapas imaginarios que mágicamente llegan a coincidir con los mapas de la vida. Estos modelos deben aportar ideas “significativas”²⁸⁰¹, ser generales, puros²⁸⁰² y profundos. De una generalidad muy sutil que permita poner en relación varias ideas matemáticas diferentes.

Las matemáticas modernas, a diferencia de la teoría de conjuntos, abre el camino a la coexistencia de teorías *distintas*.

La *teoría de grupos* define estructuras abstractas que prevén la copresencia simultánea de modelos no isomorfos entre ellos²⁸⁰³ y por esta razón utilizaremos metafóricamente el concepto de “grupo” para las clases de modelos que conjeturamos se configuran en torno a la palabra *trans-ida*.

Los “grupos” de modelos que vamos a mencionar están caracterizados por esquemas recursivos a su interior. Esto llama la atención porque las matemáticas contemporáneas se caracterizan precisamente por la *reflexividad* de teorías y modelos sobre sí mismos.

²⁸⁰⁰ Godfrey Harold Hardy (1877-1947), matemático británico. Su ensayo de 1940 sobre la estética de las matemáticas (*A Mathematician's Apology*) ha sido a menudo considerado, según dijimos en otra nota, como la mejor introducción a la forma de pensar de un matemático abocado a su trabajo. Se le atribuye la reforma de las matemáticas británicas al haber promovido su concepción de las matemáticas puras.

²⁸⁰¹ El desarrollo de este argumento se encuentra en la sección 15 de su famoso libro. Hardy, Godfrey H. *Apología de un matemático*, Nívola, Madrid, 1999, pp. 100-101.

²⁸⁰² Hardy defiende en toda su obra el valor estético de las matemáticas puras que hacen los matemáticos auténticos. *Ibid.*

²⁸⁰³ Zellini, Paolo, *La rebelión del número*, *op. cit.*, p. 73.

Las estructuras *límite* de la palabra *trans-ida* nos permiten inventar y descubrir modelos de lógicas intermedias de una gran riqueza semántica en la poética de Valente. Construir *haces* entre los umbrales y horizontes de lo *transido*. *Hacificar* en los arquetipos de *nada*, *nunca* y *nadie*, grupos de modelos considerando los *limites* (lo inaccesible, inefable, inaudible, invisible, lo indecible e indecidible) y trasvases (sombras, residuos, fragmentos, huellas, vibraciones, iridiscencias) de una palabra que es pura *transición*.

En el primer capítulo de la Tesis relacionado con el *límite* del *logos* postulamos el *modelo del sacrificio*, en el que se conjugan la dispersión (los pedazos, residuos) y la integración (nacimiento, resurrección). Otro modelo que analizamos en este capítulo fue el de la *cruc*. Modelo de la convergencia del espíritu y la materia, de la extensión y la altura, del yin y el yang; símbolo de la materia unificada y unificante.²⁸⁰⁴

El segundo capítulo se cerró con el *modelo de la búsqueda*. Valente escribe: “sólo existe la lucha por recobrar lo que se ha perdido / y encontrado y vuelto a perder muchas veces”.²⁸⁰⁵

En el capítulo tercero apareció el *modelo del ave Fénix*. Se definió el espacio literario como un lugar de cenizas²⁸⁰⁶, de destrucción, de “eterno incendio”, en el que “Las obras literarias nacen como algo que ya

²⁸⁰⁴ Vid. los análisis que hace Valente con respecto a la obra de Tàpies. Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., pp. 44-45.

²⁸⁰⁵ Valente, José Ángel, *Obra poética 1*, op. cit., p. 59.

²⁸⁰⁶ El espacio literario es la parte del fuego. En palabras de Foucault, “lo que una civilización confía al fuego, lo que reduce a la destrucción, al vacío y a las cenizas, aquello con lo que ya no podría sobrevivir” (*Entre filosofía y literatura*, op. cit., p. 389).

está consumido²⁸⁰⁷. El poema, espacia, distiende y consume rehaciendo una nueva forma de sus cenizas, como el Ave Fénix.

En el capítulo quinto trabajamos, también implícitamente, con el *modelo de la intimidad cósmica*:

*Late en mi mano un pájaro
la longitud entera de su vuelo
en el primer silencio de la nieve.*²⁸⁰⁸

La errancia de la escritura es generada en la infinitud del vuelo. El pájaro remite a un centro significante, sede del sentido, que contiene y en el que se inscribe el poema. La palabra como el pájaro vuela ligera y arde.

Al final del capítulo quinto y en el sexto, descubrimos y describimos detenidamente, en la poética de Valente, un *modelo hidráulico*, el modelo del fluir, el modelo *trans* del lenguaje y la estética. Otro de los aportes de esta Tesis.

En el capítulo sexto sobre “la tensión de la infinitud” trabajamos implícitamente con el modelo que llamaremos *desertizado* y conjeturamos que, en el camino a lo absoluto, el poema, *infinivertidamente*, invierte las estructuras desde el vacío abisal.

En general podemos considerar, como mínimo, los siguientes grupos de *modelos* de poemas:

²⁸⁰⁷ *Ibíd.*

²⁸⁰⁸ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 107.

Grupos de modelos del silenciamiento: el modelo erosivo, de nada, el centro, de la búsqueda.

Grupos de modelos de la disolución: el modelo desertizado, del sacrificio, del espejo vacío, del exilio, de nadie.

Grupos de modelos de la memoria milenaria: el modelo de los órdenes mixtos, del fósil viviente, geológico, del ámbar.

Grupos de modelos musicales: el modelo del *stretto*, de la suspensión (Webern), el *glissando*, el *prisma del ritornelo*, el modelo mítico del tambor.

Grupos de modelos de gérmenes potenciales: el modelo del *ursatz* (forma mínima), de la raíz que se vierte y canta germinal.

Grupos de modelos de la palabra irreconocible: el modelo de los agujeros negros, del pez abisal.

Grupos de modelos pendulares: el modelo de lo temprano y lo tardío, de lo extenso y lo vacío, del ascenso y el descenso, de lo móvil e inmóvil, del aproximarse y distanciarse, de la inmersión y emergencia, de lo ínfimo y lo inmenso, de la retracción y resonancia, de lo que subtiende y sobrevuela el lenguaje, de la suspensión y duración, de la indecidibilidad y la imantación semántica.

Grupos de modelos de lo genésico: el modelo del limo, del caracol (la formación), del antecomenzo.

Grupos de modelos topológicos: el modelo de *Mobius*

Grupos de modelos geométricos: el modelo de la cruz, de la rotación, de la traslación, de la mandorla, anular.

Grupos de modelos del viaje mítico: el modelo del viaje al centro.

Grupos de modelos de la *fisis*: el modelo de lo arbóreo, del animal imperceptible, del animal extendido,

Grupos de modelos de colores: el modelo del gris y el amarillo, el ambar.

Grupos de modelos residuales: el modelo de las cenizas, del humo, del cuarzo.

Evidentemente, esbozaremos aquí sólo algunos de estos *modelos*, pues todo este índice ya plantea una Tesis o libro en sí mismo. Veamos, pues, algunos ejemplos.

1. EL MODELO *DESERTIZADO*.

El *modelo desertizado*, en el que trabajamos implícitamente en gran parte de lo que llevamos de la Tesis, es entre el espectro de modelos que hemos ido descubriendo el que más alto poder de abstracción presenta. Pertenece al grupo de los *modelos de la disolución*.

El poema *infinivertido* como modelo desertizado sería la polvareda de verbo sin fondo en el que posarse, reuniéndose para decir la falta de espesor del yo. Las palabras que hacen el aire, la arena, el viento y el cielo, las palabras de otros.

El modelo desertizado lo es de iluminación por la que uno se convierte, paradójicamente, en nada y en todo. Se es directamente la

nada, la noche, nadie, disipación. Es la vida en sus posibilidades extremas.

El modelo desertizado refleja los arquetipos del *grupo N, nada, nunca y nadie*. Reúne las isotopías de la disolución, la errancia, la ausencia, el vaciamiento, el silencio, la desposesión y la aniquilación. La palabra aparece como un agujero negro que es péndulo entre la máxima estrechez y máxima expansión, es decir, *infinivertida*. Es hebra de aire y desierto, cero e infinito:

...

*Me he perdido
con el aire en las bóvedas tan bajas
de un cielo que, piadoso, me disuelve.²⁸⁰⁹*

El poema, en *el modelo desertizado*, crea la oscuridad, el desierto y el vacío en espera de lo Otro. La gravitación del vacío hace brotar de sí la intensidad de la ausencia, el deseo infinito de lo absoluto.

Modelo desertizado en el que reconocemos nuestra íntima pobreza y desnudez. Y que nos recuerda la máxima de Mallarmé sobre la posibilidad de la literatura:

Sí, la Literatura existe, y, si quisiéramos decirlo, existe única, en ausencia de todo. Realización, al menos, de algo que lleva el nombre más apto que podría llevar.²⁸¹⁰

²⁸⁰⁹ Valente, José Ángel, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 71.

²⁸¹⁰ Mallarmé, Stéphane, *Prosas*, op. cit., p. 213.

2. EL MODELO DE LO *ERRÁTICO*

EL PENSAR O EL SENTIR DE LO IMPOSIBLE: EL ERRAR.

“El aliento de Dios sube del desierto”

Oseas

Abandonándose en desiertos inauditos del pensar, el matemático²⁸¹¹ y el poeta, se exponen a la exigencia vacía de la infinitud, a la gravedad de su destino.

Melancolía, complejidad de dones, audacia mortal de intentar sobrepasarse en lo insobrepasable, suspenderse intensamente en el abismo de lo imposible. Errando en lo extremo, en las infinitas posibilidades de lo imposible. Lo dice el propio Valente:

¿No sería lo imposible la metáfora de un posible que infinitamente nos rebasa? ¿No se constituiría así, también en su absoluta infinitud, el desierto territorio de un ser –del ser- esencialmente errante?.²⁸¹²

Ese ser, “esencialmente errante”, intenta siempre llegar “a un cierto punto de la vida que sea lo más próximo posible a lo inviable”.²⁸¹³

En esta intensidad e imposibilidad consiste la experiencia poética en tanto experiencia de lo impensable, de la repetición, de lo laberíntico, del comienzo sin fin, de la desaparición. Estar en algún camino sin poder

²⁸¹¹ La soledad de los grandes matemáticos se vincula a una vocación implacable, a una llamada que los consume (tal es el caso de Cantor, Gödel, Peirce, Galois, etc.) Los matemáticos se convierten en “una analogía del hombre espiritual que ha de venir”; la “peligrosidad de su inteligencia” es ajena a los asuntos prácticos, ella contiene lo que Robert Musil llama una “existencia ejemplar”: “El matemático sirve a la verdad, esto es, a su destino y no a su objetivo. Ya puede el resultado ser mil veces económico: en sí mismo se trata de una pasión, de darlo todo”. Musil, Robert. *Ensayos y conferencias*, op. cit., p. 42.

²⁸¹² Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, op. cit., p. 252.

²⁸¹³ Foucault, Michel, *De Lenguaje y literatura*, op. cit., p. 15.

detenerse nunca, compareciendo ante el infinito (errar del errar), buscando el desierto del desierto.

Expuestos, extraviados en tentativas más largas que el aliento: sin dejar de comenzar en el devenir; regresar sin haber salido nunca. Eterno comenzar de lo que no podrá ser dicho:

....

*Vendrá sin cuándo ni jamás,
el hombre, el canto,
cabellera de algas
sobre los hombros, brazos
que arrastran las mareas,
aguas madres.*

.....²⁸¹⁴

La palabra errante es una palabra profética que repite una “palabra” que la ha precedido²⁸¹⁵ (*Decir* al cual responde), que señala, según Blanchot, “un retorno a la exigencia original de un movimiento opuesto a toda permanencia, a toda fijación, a un arraigo que sería reposo”.²⁸¹⁶

Supremo ejercicio de retracción, reconocimiento, disponibilidad: reiterado exilio, desnudez, desértica espera, territorio del ser errante donde las palabras se profieren a sí mismas.

²⁸¹⁴ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 232.

²⁸¹⁵ Blanchot, Maurice, *El Libro que vendrá*, op. cit., p. 95.

²⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 91.

En la experiencia del modelo de lo errático la irrupción de la fragilidad de la palabra corresponde al “pensamiento, al ras de su existencia, de su forma más matinal”, donde originariamente “es en sí mismo una acción - un acto peligroso”.²⁸¹⁷

Este lenguaje insuficiente, expuesto a la intemperie, arrastra, paradójicamente, “una extremidad no siempre soportable”²⁸¹⁸. De ahí que le convenga toda esta serie de atributos, conceptos y rasgos sémicos que se repiten en matemáticos y poetas, músicos y filósofos creadores.

Un espacio puesto al descubierto, región informe, inaudita, en la que el lenguaje puede liberarse, el “margen en que nada cubre nada”²⁸¹⁹, el trasmundo. Dicho modo de ser de la literatura, según Foucault, se ha manifestado como experiencia de la muerte y en el elemento de la muerte: “del pensamiento impensable (y en su presencia inaccesible), de la repetición (de la inocencia original, siempre en el término más cercano del lenguaje y siempre más alejado); como experiencia de la finitud (tomada en la apertura y constitución de esta finitud)”²⁸²⁰.

Los ejercicios extremos que se viven dentro de la obra de Valente, son precisamente experiencias. Situarlas en el espacio del pensamiento implica reconocer el volumen del lenguaje, su tránsito infinito hacia el *Decir*, la práctica desértica del silencio y la escucha, como ha escrito Foucault:

²⁸¹⁷ Foucault, Michel, *De Lenguaje y Literatura*, op. cit., p. 17.

²⁸¹⁸ *Ibíd.*, p. 18.

²⁸¹⁹ Levinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, op. cit., p. 260.

²⁸²⁰ Foucault, Michel, *De Lenguaje y literatura*, op. cit., p. 18.

No son experiencias *con* el lenguaje, ya que el lenguaje mismo es el espacio denso en el que dichas experiencias se hacen. Se trata de una verdadera restitución, la del ámbito en el que tienen lugar, surgen y se cumplen. El lenguaje no se limita a relatar lo que parece haber sucedido lejos de él. La experiencia es la que en el volumen del lenguaje lo desdobra y hace aparecer en él ‘un espacio vacío y pleno a la vez que es el del pensamiento’ que es ‘quien habla, el de la palabra que piensa’.²⁸²¹

3. EL MODELO DEL ANTECOMIENZO.

En la retracción rítmica del mundo, “adentrados en la sombra del decir”²⁸²², se rompen los espejismos del horizonte, los reflejos de la luz se invierten.

Infinito retroceso, pérdida de la memoria, fragmentación que abre las ranuras para la “transpiración entre las formas y el pensamiento”²⁸²³.

El poema socava el tiempo:

¿No acudirá en definitiva el día

mudo en el antedía

de tanta claridad?

....²⁸²⁴

Estos restos del repliegue se afectan en sus fronteras y se reinicia la recomposición de lo perdido. Es el reverso de la semántica

²⁸²¹ *Ibid.*, p. 13.

²⁸²² Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, *op. cit.*, p. 179.

²⁸²³ Domínguez Rey Antonio en el prólogo de *Treinta y siete fragmentos*, *op. cit.*, p. 12.

²⁸²⁴ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, *op. cit.*, p. 107.

funcionalista, del lenguaje considerado sólo como función convencional de un interés de cambio, aquello que nos da sin fijarnos en su propio valor. El inverso de la poética aquí considerada.

Precisamente este tránsito hacia el valor como fundamento de lo que se dice es el que se da, a su vez, en la experiencia matemática; constituido por un proceso de incesante recomposición de los fragmentos de un “símbolo perdido”²⁸²⁵. Ni el matemático ni el poeta aceptan renunciar a la manifestación de “lo menos visible”. Lo que les importa a los dos, son los pensamientos “todavía” por pensar, los poemas aún no escritos, el oscuro canto de la espiral de la luz, allí donde nace, en el centro de las significaciones y sus estructuras.

El poeta se aleja de lo dicho, olvida lo alcanzado, transita hacia el *punto cero*, retorna al *límite*, pero este retorno no es una simple reaparición, sino búsqueda del origen que dice, no funcional, sino fundamento de todas las convenciones.

Los distintos rostros de la palabra corresponden a “un mismo fondo anunciado y nunca del todo presente”²⁸²⁶.

En la inminencia de aquel fondo desaparecemos deslumbrados por el *límite del límite*, absorbidos por el misterio más exigente, la profecía de un imposible porvenir. Detenidos en el ritmo de la novedad de la

²⁸²⁵ Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, op. cit., p. 181.

²⁸²⁶ *Ibid.*, p. 185. Esto se muestra en el carácter *lect*, como lo denomina Domínguez Rey, de la lectura interna que todo poema lleva en sí como reclamo continuo de renacimiento. El poema vive de su autolectura.

“huella”²⁸²⁷ que es anterior a todo tiempo (extremidad de la diacronía) a toda presencia (vestigio infinito de la ausencia).

La energía de la *huella*, la fuerza que la filosofía había reducido al nombre de re-torno, incluyendo en ella el signo lingüístico presentado sólo como cierre convencional de un uso pasajero, intrascendente. El signo retorna entonces lo perdido o no alcanzado para perderlo de nuevo del mismo modo, como función de un uso intrascendente, opaco, sometido a reinterpretaciones esporádicas, según el día, la hora, el momento. Un signo desustancializado, pura forma informal. Y en tal sentido, oculta o sepulta la abertura del *decir*. Por eso Derrida reflexiona al respecto con incertidumbre y en tono de interrogación indirecta:

No sabemos, pues, ya, si lo que siempre ha sido reducido como accidente, [...] re-torno, bajo los viejos nombres de ‘signo’ y de ‘representación’, no ha reprimido lo que relacionaba la verdad con su propia muerte como con su origen [...] si la fuerza [...] se des-presenta para representarse como tal, si la fuerza de repetición del presente viviente que se re-presenta en un suplemento porque no ha sido jamás presente a sí mismo; si lo que llamamos viejos nombres de fuerza y de diferencia no es más ‘antiguo’ que lo ‘originario’.²⁸²⁸

En esta retracción está el saber anticipado de nuestra muerte, la intimidad de la dispersión, la palabra que es el puro movimiento de morir.

Allí está el *límite* del lenguaje.

²⁸²⁷ Derrida considera el concepto de la huella como “más ‘viejo’ que la presencia y el sistema de la verdad, más viejo que la historia. Más viejo que el sentido y los sentidos: que la intuición donadora originaria, que la percepción actual y plena de la ‘cosa misma’, que el ver, el oír, el tocar, antes incluso de que se distinga entre su literalidad ‘sensible’ y su puesta en escena metafórica en toda la historia de la filosofía”. Derrida, Jacques, *La voz y el fenómeno*, Pre-textos, Valencia, 1985, p. 166.

²⁸²⁸ *Ibíd.*

El lenguaje encuentra en la ley de la muerte lo “no pensado” que sistematiza los pensamientos de los hombres. La muerte se reafirma como el más esencial de los accidentes del lenguaje, su *límite*, su centro. El murmullo nace del día en que se ha hablado hacia ella. Ahí se aloja y oculta el lenguaje:

El lenguaje alejándose de sí, poniéndose fuera de sí se abre al distanciarse, descubre su propio ser y destella el afuera. De este modo, su autoimpugnación no es contradicción sino refutación, [...] reiteración, un permanente recomenzar, un indefinido despliegue de las palabras.²⁸²⁹

4. EL MODELO DEL PEZ ABISAL.

En la poética de Valente el *pez abisal fosforescente* aparece como modelo de la palabra irreconocible, ya que ésta tiene una vida similar a la de los peces abisales, los cuales, como es sabido, son especies marinas habitantes de los abismos que van desde los 2000 m hacia abajo, donde no llega la luz. Son seres bioluminiscentes²⁸³⁰, cuyo fulgor es semejante al de las palabras poéticas aquí aludidas, como retornadas al limo de su formación abismada.

La luz que emiten puede verse a más de 30 m (100 pies) de distancia y su órgano luminoso es el de mayor tamaño y resplandor entre los organismos bioluminiscentes. Estas criaturas, como las palabras poéticas, tienen la virtud de hacerse *irreconocibles*: La forma del pez

²⁸²⁹ Gabilondo, Ángel, en la introducción a Foucault, Michel, *De Lenguaje y literatura*, op. cit., p. 42.

²⁸³⁰ Ser vivo que emite luz.

abisal es difícil de distinguir debido al contraste entre su color casi negro y el brillo del fotóforo²⁸³¹. Parpadean como las palabras y se alejan, como ellas, con un movimiento de *zigzag*²⁸³².

Abducimos, entonces, que el modelo del *pez abisal fosforescente* es *integrable* en la poética de Valente dentro de los campos semánticos del incandescente torbellino inmóvil, del latir invisible de la materia y del fulgor de lo ausente. Cuando un significado queda prendido en la red del sentido, era sólo un reflejo de la energía significante – el *decir-* que lo mueve.

Leamos ahora dos poemas en los que encontramos la variable textual del “pez”:

*El latido de un pez en el limo antecede a la vida: . . . : en lo oscuro el centro es húmedo y de fuego: madre, matriz, materia: . . . : el latido de un pez antecede a la vida: yo descendí contigo a la semilla del respirar: al fondo: bebí tu aliento con mi boca: no bebí lo visible*²⁸³³.

²⁸³¹ Este es uno de los camuflajes que usa de noche en las oscuras aguas marinas. Para escapar de sus depredadores, el pez abisal apaga la fuente de luz tapando su órgano luminoso con una especie de párpado que funciona como la cortina de una ventana; al hacer esto parece desvanecerse en la oscuridad. Otras especies de peces luminosos giran el órgano hacia la cabeza hasta que desaparece, en lugar de tapanlo. http://www.sheddaquarium.org/sea/fact_sheets_sp.cfm?id=99

²⁸³² Los peces abisales escapan como una masa confusa de luces parpadeantes. Si un depredador los persigue, encienden y apagan sus luces, se alejan en zigzag y hacen parpadear sus luces de nuevo. Esta estrategia defensiva impide a los depredadores atrapar a un pez entre un grupo de 20 a 200 peces parpadeantes. La estrategia parece funcionar, ya que los científicos rara vez han encontrado un pez abisal en el estómago de depredadores de mayor tamaño. http://www.sheddaquarium.org/sea/fact_sheets_sp.cfm?id=99. Por lo general, los peces abisales parpadean de dos a tres veces por minuto, pero cuando huyen del peligro ¡parpadean hasta 75 veces por minuto!

²⁸³³ Valente, José Ángel, “He”, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 57.

Y aún en otro, vuelve la misma imagen, la intensa pureza de la palabra nueva.

El paisaje retiene

alrededor del pez inmóvil

*toda la luz del fondo no visible*²⁸³⁴.

Deducimos que el modelo poético del *pez abisal fosforescente* es de una generalidad completamente abstracta relacionada con la intensidad de lo ausente, con las isotopías del descenso, lo invisible, lo inmóvil. Generalidad que volvemos a reconocer en los versos de muchos poemas por los diagramas que éstos dibujan, como: el *latir cobijado en lo oscuro*; el animal agazapado más allá del tiempo; la sombra del pez que queda húmeda y palpitante, apresada en la red; etc.

5. EL MODELO DEL PÉNDULO RESIDUAL.

En la poesía de Valente se intenta encontrar la palabra común a todos y ello nos permite oír cánticos que emergen como estigmas de las profundidades. El sentimiento escarpado socava la corteza de las palabras y advertimos la relación esencial entre la existencia y el lenguaje, los *límites* de lo que subtiende y sobrevuela a éste como material magnético que, al revocar los depósitos lacustres, hace vadear la voz. Cada palabra sintetiza y expande la creación. La invención

²⁸³⁴ Valente, José Ángel, "(Homenaje a Klee)", *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 158.

de vocablos con maniobras espectrales nos permite ver cómo se forman la savia o la película de lo vegetal y las imágenes cuarcificadas.

El mordiente del viento agrieta el tiempo, corroe las formas y sólo deja espectros, estigmas, rumores, sombras, humo, vestigios, fragmentos o música cósmica.

En esta escritura prevalece la difícil tensión de transformar la experiencia y el pensamiento en poesía. Un orden pendular calibra el tono de ésta y, si en un nivel lo reconocemos en el transe de lo leve y lo denso, de la expansión y la concentración, de lo fugaz y lo cristalizado, como sería en los símbolos en que la ceniza bascula el mar, el polen o la lluvia –bascula el aliento o la ausencia -, en los otros niveles correlativos este “péndulo viviente” se corresponde con los problemas propios de la creación, como pueden ser la realidad y la imaginación, la voz y el pensamiento, el carácter “geológico” de la palabra poética, los estigmas de ésta y lo excepcional de la vocación del poeta. Por eso la imagen del abismo se convierte en símbolo y asocia, como centro de significación, ideas, conceptos, vocablos, sustantivos, adjetivos, etc., que oscilan como alternancias de péndulo entre sí y respecto de un centro que las define sin fijarlas nunca. Con su movimiento pasan y oscilan sobre el *punto cero* que, no obstante, las define, pero nunca las fija, pues esto sería la muerte, el depósito de palabras yacentes o diccionario taxonómico de nombres sin vida. Por eso la poesía remueve continuamente las cenizas y la ruina que los nombres funcionales llevan dentro por uso y hábito ordinario de su función convencionalizada. Valente descontextualiza este

entorno pragmático para encontrar en la palabra el germen que las hace nacer como nuevas.



EL MODELO DEL CARACOL.

El Verbo, el limo, el animal, el pensamiento, el cuerpo y/o el Cosmos pueden ser comprendidos como procesos bio-energéticos convergentes, variaciones de un error en lo cóncavo. “Retracción”²⁸³⁵ rítmica (inocencia). Respiración de la alteridad. La propia memoria de la vida.

Todavía más lejos, ¿cómo la respiración de la palabra poética se puede empozar en los lamentos de los animales más primitivos? ¿Cuál es el porvenir y cuál el destino de los líquidos pesados, difíciles o viscosos? ¿Cómo desaparecer en la luz de los animales, cómo poder respirar su respiración?.

La imagen del caracol encierra como pregunta poética una forma de vida que es vacío, sustancia, quietud. La compleja lógica entre su figura y su materia se puede considerar como una asombrosa variación de la propia obra poética de Valente:

1. La concha, como la poesía, saca de su sustancia la materia de su obra: la vida.

²⁸³⁵ Retraer la vida a su ritmo es, según Domínguez Rey, “recuperarla de las falacias a que el canon sucesivo del discurso la somete en suspensión fenomenológica. La retracción poética innova un ritmo en cada presente de vida. Es la novedad creadora de la inocencia” (*Limos del verbo, op. cit.*, p. 177).

Lenta, invisible y sensible progresión del “insensible” nácar; mezcla de vida y de geometrías. La concha ilumina la “certeza de la ejecución” (la “necesidad de origen interior”²⁸³⁶); de lo que podría ser la idea de la obra de arte como “mezcla de geometrías y fusión con la materia”.²⁸³⁷

2. El son puro de la concha se revela como “un sistema melódico de sonidos puros”, construido en el “diseño de un orden matemático” e “impenetrable”²⁸³⁸.

Valéry describe la continuidad de la *versión* general de la forma de la concha que “enriquece, sin alterarlo, el motivo fundamental de la hélice en forma de espiral”²⁸³⁹. El caracol encierra en su movimiento la recurrencia de la materia en unidad de forma viviente, una *versión* de materia en forma, como dice también Valéry.

Los surcos grabados en la materia dura se persiguen y ondulan sobre las generatrices. Se confirma en su ley única de progresión periódica que: “explota toda la fecundidad abstracta y expone toda su capacidad de seducción sensible. Induce la mirada arrastrándola a una especie de vértigo regulado”.²⁸⁴⁰

3. La forma de la concha como la de la poesía puede ser pensada en su potencialidad de curva invariante. Forma formándose.

²⁸³⁶ Valéry, Paul. *Estudios Filosóficos, op. cit.*, p. 160.

²⁸³⁷ Lo que llamamos la perfección en el arte, está asociada, según P. Valéry, con “la relación indiscutible y recíproca de la figura con la materia que la concha más pequeña [le] hace ver”. p. 160.

²⁸³⁸ *Ibid.*, pp. 139-140.

²⁸³⁹ *Ibid.*, p. 140.

²⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 141.

Al percibir un carácter esencial en las formas de las conchas - “hélices, espiras, evoluciones de relaciones angulares en el espacio”-, Valéry las observa como independientes de su tamaño: “No considero que exista dependencia entre la forma y el tamaño; no puedo concebir una forma que no pueda concebir más grande o menor, como si la *idea de una determinada figura exigiera de mi mente una especie de potencia de figuras semejantes*”.²⁸⁴¹

3. La recursividad de la materia y el vaivén de los *límites*, en el caracol y, en la poesía de J. Á. Valente, plantean complejos problemas topológicos que son similares a los formulados por Valéry al preguntarse por los *límites* de la concha:

Todo interioridad y exterioridad.... ¿Cómo reunir en un solo cuadro de principios y de leyes, las dos conciencias, las dos formas de espacio, los dos tiempos, las dos geometrías y las dos mecánicas que esos dos modos de existencia y de experiencia la hacen concebir cada vez?.²⁸⁴²

4. El errar del pensamiento poético donde se afectan el Verbo y el cuerpo nos aproximan al latido del caracol.

La secreta voluntad matemática que el proceso vital del caracol representa, ese sentimiento formal y la duración del modelo, son rastreables asimismo en las construcciones espirales de la poesía de Valente. El poema lleva consigo la vida que lo anima como lectura. Y esto es otra variante de la asistencia del significante a su proceso de

²⁸⁴¹ *Ibíd.*, p. 148.

²⁸⁴² *Ibíd.*, p. 139.

significancia. En la poesía de Valente asistimos, de este modo, a la configuración interna del lenguaje. El complejo matemático y geométrico de recurrencias que Valéry observa en la *versión* continua de materia y forma en la concha del caracol – surcos, generatrices, ondulaciones, “intervalos regulares”, etc.-, lo constatamos también en el poema de Valente:

*Tú dices,
vienes, estás, no hay nadie, el canto,
el vuelo circular de las aves hambrientas
sobre el cuerpo del pez,
el brillo mineral de las escamas
en los limos del fondo.*²⁸⁴³

7. EL MODELO DE LOS AGUJEROS NEGROS.

Las palabras crean espacios agujereados, cráteres,
vacíos. Eso es el poema.
J. Á. Valente.

La palabra poética es como un agujero negro, una palabra- ausencia que evoca Margarita Duras en uno de sus relatos: “Una palabra-agujero, horadada en su centro con un agujero, con ese agujero en que habrían tenido que enterrarse todas las demás palabras” y en el texto agrega: “No habría podido decirse, pero se hubiera podido hacerla resonar: inmensa, sin fin, como un gong vacío”.²⁸⁴⁴

²⁸⁴³ Valente, José Ángel, *Obra poética 2, op. cit.*, p. 232.

²⁸⁴⁴ Duras, Margarita, citada en Blanchot, Maurice, *De Kafka a Kafka, op. cit.*, p. 237.

La materia de las palabras en los poemas de Valente son como agujeros negros; no son más que luz atrapada gravitatoriamente²⁸⁴⁵, y que se definen por tres propiedades: “su masa, su carga eléctrica y su rotación (momento angular)”.²⁸⁴⁶

Se cree que tanto los agujeros negros como las estrellas de neutrones se producen en los estertores de muerte de estrellas masivas que explotan como supernovas: “cualquier remanente compacto con una masa mayor (a tres veces la masa del sol) colapsará en un agujero negro, aplastando su contenido hasta una singularidad en el centro del agujero”.²⁸⁴⁷

Podrían existir estrellas oscuras cuya gravitación fuera tan intensa que la luz no pudiera escapar de ellas.

Tal concentración es una buena metáfora para pensar en la palabra poética como un agujero negro²⁸⁴⁸, cuya densidad crea un intenso campo gravitatorio capaz de curvar completamente a su alrededor el espacio-tiempo “de modo que nada, ni siquiera la luz, puede escapar”.²⁸⁴⁹

Las palabras están atrapadas en el lugar de extrema vacancia, sin estar allí sólo para designar la extensión de sus relaciones, tal como argumenta E. Lisciani-Petrini, “el espacio en que se proyectan y que,

²⁸⁴⁵ La recursividad de la palabra poética puede ser una metáfora de la cualidad anular de un agujero negro o un agujero blanco rotatorio que es descrita como un fotón (partícula de luz) o un neutrino (otro tipo de partícula elemental) que se mueve en círculo (“persiguiendo su propia cola”). Vid. http://www.astrocosmo.cl/h-foton/h-foton-03_08.htm.

²⁸⁴⁶ Gribbin, John, *Diccionario del cosmos*, Crítica, Barcelona, 1997, p. 33

²⁸⁴⁷ Esta constituye una imagen especular de la singularidad del *big bang* en la que nació el Universo. *Ibíd.*

²⁸⁴⁸ En cuanto el agujero negro se le define como “una concentración de materia con un campo gravitatorio suficientemente intenso para curvar el espacio-tiempo completamente a su alrededor”. *Ibíd.*, 31.

²⁸⁴⁹ *Ibíd.*

apenas designado, se repliega y se recoge, por no estar en ninguna parte donde él esta²⁸⁵⁰. Lugar sin lugar, *límite de la nada*:

*Vuelvo a seguir ahora
tu glorioso descenso
hacia los centros
del universo cuerpo giratorio,
una vez más ahora,
desde tus propios ojos,
tu larga marcha oscura en la materia
más fulgurante del amor.*

La noche.

*Me represento al fin tu noche
y su extensión, la noche, tu salida
al absoluto vértigo,
la nada.²⁸⁵¹*

La importancia de la oquedad de la noche como huella de la palabra sustancial es resonante con la determinante relación oculta de energías generadas en la “Materia oscura” del universo.

La evidencia más fuerte de materia oscura está en las curvas de rotación de las galaxias espirales. Se alude a una materia cuya existencia

²⁸⁵⁰ Lisciani-Petrini, Enrica, *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, op. cit., p. 262.

²⁸⁵¹ Valente, José Ángel, “(Elegía, Piazza Margana)”, *El fulgor. Antología poética*, op. cit., p. 272.

no puede ser detectada mediante procesos asociados a la luz, es decir, no emiten ni absorben radiaciones electromagnéticas, así como no interaccionan con ella de modo que se produzcan efectos secundarios observables; esta materia ha sido inferida solamente a través de sus efectos gravitacionales. Y deja en claro que mucho menos de la mitad de la masa del Universo está en forma de material brillante. Posiblemente la mayor parte de la materia oscura que constituye el grueso de la masa del Universo quizá no sea siquiera del tipo de materia de que están formados el Sol y las estrellas, la tierra y nosotros mismos.²⁸⁵²

Asimismo, en las palabras, el movimiento de la materia que compone las figuras de rotación, traslación, curvas o espirales, es decir, sus distancias *expectrovertidas*, verifican una energía estructurante o materia oscura.

El lenguaje aparece como movimiento oscuro y silencioso de las relaciones, y en tal sentido hay una homologación con todo movimiento relacionante, pues implica también el del conocimiento y de la mente del conocer. En este contexto, E. Lisciani-Petrini, nos reenvía al *límite* de las palabras, a la escansión del ritmo:

No se crea *nada* ni se habla en una forma creativa, sino mediante la aproximación previa del lugar de extrema vacancia en el cual, antes de ser palabras determinadas y expresadas, el lenguaje es el movimiento silencioso de las relaciones.²⁸⁵³

²⁸⁵² Vid. <http://www.portalciencia.net/enigmamate.html>.

²⁸⁵³ Lisciani-Petrini, Enrica, *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, op. cit., p. 262.

La abertura múltiple de lo poético corresponde a “un extraño afuera dentro del cual estamos arrojados en nosotros fuera de nosotros”, *expectroversión*. El espacio poético, “fuente y *resultado* del lenguaje, nunca es como una cosa, sino que siempre ‘se espacia y se disemina’”.²⁸⁵⁴

Aria

Horn in D

Bassoon I

Bassoon II

Bass

Continuo

6 5 4 6 6 5 6 6 5 6 5

4 3 2 5 4 3 6 4 3

²⁸⁵⁴ *Ibíd.*, p. 262.



EL MODELO DE LA DIAGONAL.

El modelo de la diagonal nos permite una reunificación semiótica porque prevalece en las matemáticas, la lógica, la poesía, la pintura y la música. En la lógica basta mencionar el genial método de la diagonal que descubrió Gödel para desarrollar su famoso teorema.

Lo que el razonamiento diagonal hace aparecer -debido a las propiedades paradójicas del conjunto que permite construir- es que ciertas propiedades metateóricas de un sistema en un momento dado cesan de ser susceptibles de verificación efectiva. La argumentación de Gödel pone de manifiesto que existe, al menos, un conjunto para el cual el problema de la decisión no puede ser resuelto.

El razonamiento diagonal *rebase* lo decidible, lo recursivo. Las consideraciones a las que se puede prestar un sistema formal salen del dominio de lo *decidible*. Los teoremas de limitación indican que los procedimientos recursivos no pueden agotar el campo de lo metateórico. Los sistemas formales presentan limitaciones porque se prestan al razonamiento diagonal cuya estructura corresponde en cierto modo a lo indefinidamente extensible que, sin embargo, no puede conducir a una totalización efectiva de todos sus elementos²⁸⁵⁵.

Para investigar en las operaciones de la diagonal en la estética vamos a comparar las obras de Webern, Valente y Klee. Para ello

²⁸⁵⁵ Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos*, op. cit., p. 357.

partimos de un poema de clara influencia de Trakl, que escribió Valente pensando quizás en las formas comunes a los dos artistas:

Versión de Trakl- Webern

Para voz y cuatro instrumentos

Diario asoma el amarillo sol en la colina.

*Bello es el bosque, el oscuro animal, el hombre,
cazador o pastor.*

Rojo se eleva en el estanque verde el pez.

*Bajo el redondo cielo el pescador desliza
su barca azul.*

Maduran lentos la uva, el grano.

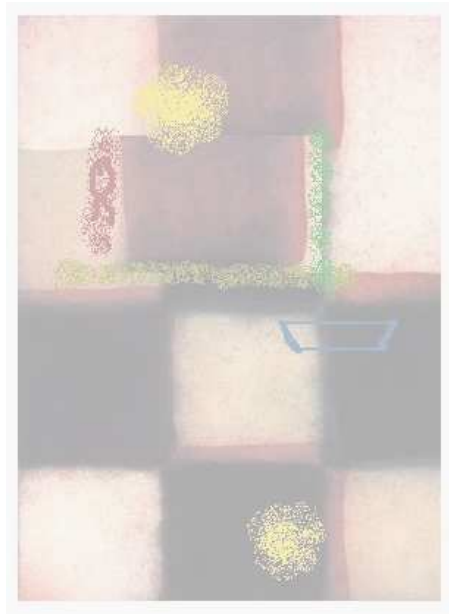
*Al extinguirse quietamente el día
el bien y el mal ya son.*

*Cuando la noche cae, el caminante
alza despacio sus pesados párpados.*

Rompe desde un sombrío abismo el sol²⁸⁵⁶.

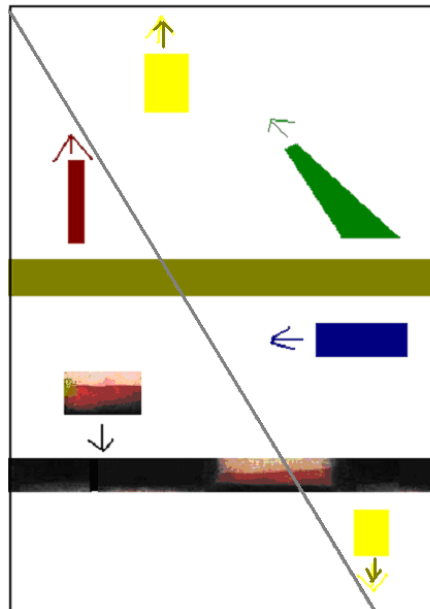
Un diagrama musical correspondiente al poema podría ser el siguiente:

²⁸⁵⁶ Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 141.



LÍMITES DIAGONALES DE LA MADURACIÓN MUSICAL DE LA UVA.

Este diagrama nos lleva a una combinatoria lógica geometrizzante:



Creación de nuevas dimensiones más allá del plano.

MICROCOSMOS MUSICALES DEL SOL, LA COLINA, LA UVA, EL PEZ
Y EL BARCO. FORMÁNDOSE TODOS SOBRE LA DIAGONAL,
ENTRE LOS HORIZONTES.

Las variaciones se apagan en el centro de la quietud; en el misterio de una brizna de hierba.

La música de Webern y las poesías de Tralk y Valente se *infinivierten* en la concentración fulgurante de microcosmos animados por una lógica interválica que conforma la autonomía de los bloques musicales o los fragmentos del poema.

La música de Webern se reduce a "microcosmos germinantes"; la condensación es máxima, insostenible; en el extremo de lo inaudible "el sonido queda casi pulverizado en células densísimas pero infinitesimales"²⁸⁵⁷.

Infinivertidamente, el movimiento de una hoja se transforma en *ars combinatoria* que revela la perfecta estructura relacional que rige el cosmos entero: se escucha la profundidad de las relaciones, "los ritmos matemáticos"²⁸⁵⁸.

El tiempo de esta música (como sucede a su vez en la poesía de Valente) se ve reducido a pliegues. Sus formas mínimas reflejan una temporalidad vista de modo radical y completamente nuevo "como espacio- tiempo hecho de instantes-luz puntuales suspendidos en el vacío"²⁸⁵⁹.

²⁸⁵⁷ Lisciani-Petrini, Enrica, *Tierra en blanco*, op. cit., p. 60.

²⁸⁵⁸ Webern estudia los *límites* de la *fisis*, los ritmos matemáticos, según L. Nono, "la naturaleza en sus aspectos microcósmicos: la forma, el movimiento de una hoja [...] ¡Escuchar las relaciones, los ritmos matemáticos! Llega de nuevo la urgencia de una profunda numerología del sonido, la instancia del *ars combinatoria* en la que los grandes tratadistas del Renacimiento hablaron incluso del contrapunto de oro, de plata o de plomo: la capacidad de la invención dentro de la mayor complejidad, complejidad de relaciones numéricas. Nono, Luigi, "En torno a Prometeo", *Revista Archipiélago*, núm. 32, primavera de 1998, p. 40.

²⁸⁵⁹ Lisciani-Petrini, Enrica, *Tierra en blanco*, op. cit., p. 86.

Instantáneamente se despliega un espacio sonoro multidimensional. El tejido musical ya no es generado por la nota (la tónica), sino por los intervalos, o sea, por las relaciones entre sonidos que crean un dibujo espacializado y matemático.

La “lógica intercalar”²⁸⁶⁰ emancipa la disonancia y cada sonido se convierte en “equivalente” de los demás creando así una organización insólita hasta el momento de un laberinto de infinitas relaciones sonoras, que se apoyan exclusivamente sobre sí mismas.

Los amplios intervalos permiten suspender “fugaces barcas”, construir estratos separados que “impiden la figuración musical y, así, determinan una especie de estatismo”²⁸⁶¹. Dentro de este «estatismo» la música se estructura por la elipsis secreta de la diagonal de los bloques cromáticos; de modo similar a la “Versión de Trakl- Webern” que se lee en la poesía de Valente.

En Valente, como en Webern, la autonomía de los bloques (“su estatismo”), creada por la lógica interválica, alcanza la continuidad por la transformación diagonal del cromatismo, que siguiendo el movimiento del “canon cangrejo” -en el que un tema único se engrana consigo mismo yendo tanto hacia delante como hacia atrás- nos lleva de repente otra vez al sol de la colina: *Rompe desde un sombrío abismo el sol.*

Aquí se deben destacar ante todo los importantes valores lógicos que desencadena la diagonal: la autorreferencialidad indirecta (la forma

²⁸⁶⁰ Es decir, las relaciones de distensión o rarefacción tímbrica, dinámica, armónica, que surgen del interior del material sonoro mismo.

²⁸⁶¹ Lisciani-Petrini, Enrica, *Tierra en blanco*, op. cit., p. 86.

alude al contenido; la forma elíptica de cada frase, alude a la recursividad cromática en general), la continuidad y la posibilidad. De tal modo la poesía, la música y la pintura son continuamente Posibilidad.

La diagonalización en la música y en las matemáticas es una forma de *libertad*.

En la música, Webern libera la diagonal. Crea una nueva dimensión al distribuir “puntos, bloques o figuras” *más allá* del plano, en el “espacio sonoro”. Las tramas concisas (e inadvertidas en la superficie), los dibujos breves (descarnados, ligeros) y las sonoridades apagadas de Webern son, simultáneamente, como las tramas rigurosas e impalpables de Paul- Klee -el pintor más Weberiano-, que suspende telarañas de cristal y pirámides de agua:



LA DIAGONAL GRIS DE KLEE.

La diagonal en Klee corresponde a su tratamiento musical de los colores por medio de modulaciones, inversiones y retroducciones.

La diagonal gris de Klee funciona como una línea de fuga, cruza transversal los bloques de colores generando una multiplicidad musical. También en los poemas de Valente se produce una *tensión* entre los diseños diagonales y los conceptos oblicuos. Las palabras se expanden abriendo su energía semántica.

Todo poema puede definirse como máquina de hacer resonar y de entretejer las comunicaciones transversales. Esta espacialización musical nos recuerda la construcción de relaciones inesperadas por el método de la diagonal en matemáticas.

En las matemáticas, el método de la diagonal va ligado a “la noción de función y a la 'construcción' de un elemento no contenido en el conjunto de partida”²⁸⁶². Es un proceso que puede reiterarse, pues en cualquier conjunto “siempre existe un elemento no contenido en el mismo, por lo cual tiene que existir otro conjunto más amplio”²⁸⁶³.

²⁸⁶² De Lorenzo, Javier, *La matemática: de sus fundamentos y crisis*, Editorial Tecnos, Madrid, 1998, p. 92.

²⁸⁶³ *Ibíd.*

Op. 9, No. 1

1.

p espress.

11

* * * * *

CAPÍTULO NOVENO.

*LA PROPIEDAD “TRANS” DEL LENGUAJE Y
LOS PROBLEMAS METATEÓRICOS DE
LIMITACIÓN.*

 **PRELUDIO. EL HORIZONTE DE LO INALCANZABLE Y
LOS PROBLEMAS METATEÓRICOS DE LIMITACIÓN.**

Respira conmigo/
y trasciende este aliento.
Paul Celan.

Hemos visto en esta Tesis las distintas dimensiones de la propiedad “*trans*” del lenguaje, la relacionalidad lógica, las *ondas* de resonancia cromáticas y significativas, los mixtos matemáticos, la fase de fundido en el símbolo del *gris*, el fluir del modelo hidráulico de la poesía de Valente, el *Wu Wei* o dejar pasar, las experiencias límite de la pasividad, la no pertenencia, la no permanencia, la pérdida de sí, el anonimato, etc.

La propiedad “*trans*” del lenguaje tiene intensos efectos transformativos, transfusivos, traslaticios, que conforman un *continuo metonímico*. Y su *sobrepasarse*, el de la propiedad “*trans*”, la vincula con problemas universales como el de la *incompletitud e indecidibilidad* del teorema de Gödel.

La palabra poética o “trans-ida” refleja, en su nombre, la propiedad “*trans*” del lenguaje que *transe* continuamente todas las palabras, las transforma intensamente y las hace *sobrepasarse* y *sobrepasar* el tiempo y acceder así a una especie de resonancia allende las resonancias.

Los modelos de lo *errático* (o de la errancia) y de la *diagonal* que acabamos de investigar nos sirven un poco de herramienta hermenéutica para acercarnos a la comprensión del profundo problema que plantea el horizonte de lo inalcanzable (el *HAZ*^{AD}) en las artes y en las ciencias.

El error (o la errancia) en las matemáticas se refleja tanto en la “grave” y solitaria vocación de infinitud del matemático (“dichoso infortunio sin nombre”) como en la singularidad de sus problemas planteados.

De forma similar, el error desértico en la poesía se reconoce en las huellas de sus “Búsquedas”, en el eterno recomenzar, en la infinita respuesta a la inexorable llamada de la alteridad.

La gravedad del destino implica el profundo escepticismo y la absoluta responsabilidad, el peligro asumido en una experiencia conducida hasta el fin, hasta el punto en que el hombre ya no puede continuar. El error sin término, que en la experiencia poética se relaciona con el “estado de espera o de escucha”, vaciedad, apertura de toda apertura, extravío, oír inagotable, universal, oscuro. El puro tránsito: dialogía, movimiento.

La tensión de la *infinitud*, el “transirse”, se relaciona con el horizonte inalcanzable, la exterioridad, el exilio, la incertidumbre, la alteridad, la “repetición” y de algún modo, que intentaremos investigar, con los teoremas de *limitación*.

Los teoremas de *limitación* pueden ser considerados a la luz de una problemática que no se interese ya en las propiedades de los

sistemas formales en cuanto tales, sino en la naturaleza de los sistemas formales en sí mismos, en su papel en la economía del conjunto del pensamiento, en lo que ellos aportan al conocimiento de la estructura de la existencia humana en general. Los resultados metateóricos son como indicaciones que deben hacer posible remontarse a ciertas estructuras fundamentales de la experiencia que incluyen la vivencia poética.

Los hechos de limitación manifiestan las condiciones a que está sometido este pensamiento de lo extremo y la manera en que este pensamiento se liga a su objeto.

Para comprender mejor este capítulo es conveniente releer los epígrafes 3.LOS SISTEMAS FORMALES, 3.1.PARTES Y FORMAS DE LA LÓGICA MODERNA, 3.2.ORDENES DE LOS SISTEMAS LÓGICOS Y PROPIEDADES METÁTEÓRICAS, del capítulo segundo.

Un sistema formal matemático opera con filas de signos (según órdenes determinados); signos vacíos, con el poder de trasgresión indefinida de sus *límites*, con “la posibilidad de construir sistemas indefinidamente extensibles”.²⁸⁶⁴

En un sentido similar, las experiencias extremas de la poesía moderna intentan vaciar sus signos, liberarlos, construir sus mundos sobre signos poderosamente abstractos.

²⁸⁶⁴ Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos*, op. cit., p. 363.

Un sistema formal es susceptible de interpretaciones variadas y los conceptos que son formalizados en un sistema pueden recibir “sentidos diferentes según el modelo que se elija para la interpretación”.²⁸⁶⁵

Las reglas de un sistema formal son enunciados bajo forma recurrente y las propiedades metateóricas deben establecerse por aproximaciones sucesivas, partiendo de casos elementales para finalizar en casos generales, ya se trate de propiedades de determinadas categorías de expresiones o de propiedades de ciertos tipos de demostraciones.

Los teoremas de limitación son teoremas metateóricos, como tales, implican que es posible establecer una distinción entre teoría y metateoría, y dar, en cada caso concreto, un sentido preciso a esta distinción. Por consiguiente, una metateoría podrá considerarse como una teoría respecto a otra metateoría. Pero lo que es esencial, en cada caso, según Ladrière, es que es “posible emprender un examen metateórico del sistema considerado, y que las consideraciones metateóricas propias de un sistema se sitúan fuera de este sistema (aunque puedan, en ciertos casos, ser formalizadas -al menos parcialmente - en el mismo sistema)”²⁸⁶⁶.

Los hechos de limitación de los sistemas formales hacen parte de una "especie de transgresión indefinida de sus *límites*"; la otra parte se

²⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 343.

²⁸⁶⁶ *Ibid.*, p. 344.

traduce positivamente por “la posibilidad de construir sistemas indefinidamente extensibles”.²⁸⁶⁷

El pensar y el sentir de lo *imposible* constituyen la experiencia radical de los *límites* (en las ciencias o en el arte), la intensidad de lo inalcanzable cuya “primeridad” podemos rastrear en las isotopías del *nunca*, del ansia de lejanía, del laberinto de la nada, del desierto de nadie, del latido de un antiguo pez, la inminencia de un primer amanecer, lo fragmentario, lo irrealizable, lo indescifrable, lo que nos sobrepasa. Por esta razón el poema es el lugar del exilio, “el espacio infinito del ritmo”, el desierto del desierto, la indeterminación donde siempre se recomienza, el fondo de la ausencia, la retracción, la desnudez.

Cuando la obra se mueve en los *límites de lo imposible*, va en busca de su origen, de su autonomía, de su inevitable alejamiento del autor, como si expusiera ese proceso de separación, como si reflexionara sobre su misma alteridad.

Matemáticas y poesía se aproximan no sólo en sus fines, sino en el modo de alcanzarlos. Una y otra buscan la máxima libertad, la máxima autonomía, autogenerarse, decirse de sí mismas, autocriticarse y quizás automodificarse o disolverse.

A la Metateoría le incumbe estudiar el rendimiento de los sistemas una vez contruidos, sometiéndolos a consideración global para ver si reúnen las propiedades de consistencia, de compleción y de decidibilidad.

²⁸⁶⁷ *Ibid.*, p. 363.

Los hechos de limitación pueden distribuirse en tres categorías: los relativos a la saturación (existencia de proposiciones indecidibles); los hechos relativos al problema de la decisión (existencia de problemas insolubles) y los relativos al poder de expresión de un formalismo (teorema de la verdad).

El Teorema de Gödel indica que desde el momento en que una teoría posee una cierta capacidad (y éste es el caso de la aritmética ordinaria), su no contradicción sólo puede ser establecida en una metateoría donde intervengan procedimientos de demostración más capaces que los de la teoría misma, lo que supone, según Ladrière, “que la metamatemática no puede contentarse con un marco estrictamente finitista”.²⁸⁶⁸

También ha patentizado que un sistema formal nunca puede ser considerado como una representación adecuada de la teoría matemática que trata de expresar, al menos en el sentido de que “no permite decidir efectivamente sobre la validez de ciertos enunciados”²⁸⁶⁹. Esto significa, según Ladrière, que “no puede pretender alcanzar una especie de verdad matemática absoluta y que, de todas maneras, dentro de lo que puede alcanzar, subsisten aspectos de indeterminación”.²⁸⁷⁰

Por otra parte, los resultados relativos al problema de la decisión indican que “hay problemas de decisión irresolubles, y en particular que ciertos problemas metamatemáticos no pueden recibir solución

²⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 335.

²⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 336.

²⁸⁷⁰ *Ibid.*

efectiva²⁸⁷¹. Esto demuestra que las matemáticas no pueden fundamentarse totalmente sobre procedimientos efectivos y que la existencia matemática, por consiguiente, “no se circunscribe por las fronteras de lo efectuable”.²⁸⁷²

Los problemas metateóricos (y en particular el de no-contradicción) quedan planteados, pero los cuadros metateóricos han sido flexibilizados y ampliados. El método formal permite criticar las pseudoevidencias del discurso no formalizado y situar mejor las fronteras de lo contradictorio, descubriéndonos que “éstas no se encuentran allí donde el discurso no formalizado nos invita a encontrarlas”.²⁸⁷³.

Cuando investigamos sobre el modelo de la diagonal hicimos una breve incursión en este tipo de razonamiento que constituye el ritmo central de los teoremas de limitación. El razonamiento diagonal se relaciona con la noción de *constructivo* y por tanto sobrepasa lo decidible o recursivo; se mueve en el infinito *potencial* e indica lo *trascendente*.

Para que el razonamiento diagonal se pueda aplicar a un sistema se necesita que éste posea ciertas propiedades por las que se pueda dar una enumeración de las expresiones de un tipo dado. Esto responde a la naturaleza misma del sistema formal, que tendría un carácter recursivo, según Làdriere:

El que las expresiones de un sistema estén construidas de manera recurrente a partir de una serie numerable de signos explica

²⁸⁷¹ *Ibíd.*

²⁸⁷² *Ibíd.*

²⁸⁷³ *Ibíd.*, p. 337.

que se pueda enumerar una clase de expresiones de un determinado tipo²⁸⁷⁴.

El razonamiento diagonal permite construir conjuntos con propiedades paradójicas, revelando así que ciertas propiedades metateóricas de un sistema en un momento dado cesan de ser susceptibles de verificación efectiva

Las consideraciones a las que se puede prestar un sistema formal se exilian del dominio de lo que es efectivamente verificable, es decir, del dominio de lo *decidible*. Esta noción está apropiadamente representada por la de recursividad. Los teoremas de limitación nos enseñan, por tanto, que “los procedimientos recursivos no pueden agotar el campo de lo metateórico”²⁸⁷⁵. Y la razón reside en que un sistema formal de una cierta capacidad puede siempre entregarse al razonamiento diagonal. Este razonamiento *rebasa lo decidible* pero al mismo tiempo impide alcanzar lo no-numerable.

Si los sistemas formales presentan limitaciones, es que se prestan al razonamiento diagonal. Indica ello, por tanto, que su estructura corresponde a la del conjunto de las series de enteros, el cual tiene la propiedad destacable de no agotarse por una enumeración, de ser en cierto modo indefinidamente extensible. El dominio propio de las manipulaciones formales es el dominio de lo *constructivo*, que se distingue de lo decidible y presagia lo trascendente. La noción de

²⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 353.

²⁸⁷⁵ *Ibid.*

constructivo excluye las totalizaciones infinitas y no permite introducir el concepto de infinito sino en forma *potencial*. Lo que caracteriza lo constructivo es la posibilidad de ir cada vez más lejos: la noción de después. Lo que en poesía hemos llamado el *ansia de lejanía*.

El sistema formal representa el suelo de actualidad a partir del cual el pensamiento matemático puede progresar en la exploración de lo potencial. Pero no se puede hacer coincidir el acto de persecución actual de lo virtual con éste; subsiste, siempre, un *horizonte* de virtualidad que no se reintegra a la actualidad). Se trata de condiciones irrealizables.

Esta *diacronía* nos recuerda la brecha que se abre siempre entre lo dicho y el *decir* en que el lenguaje excede los *límites* del pensamiento por cuando el *decir* no se deja componer en un todo, rechaza la simultaneidad con lo dicho, haciéndolo permanecer en un equívoco insuperable. Nos encontramos con el mismo avatar insuperable de los teoremas de limitación en cuanto se persigue el horizonte de lo inalcanzable en el que están enraizados y que en el Decir poético se traduce en lo formulado por Lévinas:

El acercamiento o el Decir es relación con lo que no está comprendido en el *conjunto*, con lo fuera de serie; es subversión de la esencia, que desborda el tema que enuncia, el «todo en conjunto», el «todo comprendido» de lo Dicho²⁸⁷⁶.

El lenguaje conserva una diacronía latente e incertidumbre y esto se relaciona con lo *indecidable* que investigaremos más adelante.

²⁸⁷⁶ Levinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, op. cit., p. 250.

El lenguaje simbólico posee la doble propiedad de presentarse como una exterioridad enteramente accesible a la percepción y de ser capaz de representar las fases que se concatenan en el plano del pensamiento intuitivo. Pero su procedimiento riguroso es indirecto, según Ladrière:

La elucidación del sentido se convierte en investigación metateórica. Para aclarar la confusión, el pensamiento matemático recurre no ya a un método de reflexión, sino a un método de objetivación; para criticarse no trata de reconceptualizarse en su acto mismo, sino que se esfuerza en trasponer sus operaciones dentro de una estructura objetiva y resolver las dificultades ante las que tropieza, imponiendo a esta estructura propiedades adecuadas.²⁸⁷⁷

Pero es precisamente por este motivo por lo que los sistemas formales se encuentran sometidos a limitaciones internas suscitadas por su misma estructura. El sentido del formalismo continúa siendo relativo al campo de la intuición del que se ha desprendido.

Los hechos de limitación comportan la dualidad irreductible de lo intuitivo y lo formal. Señalan con precisión por qué el sistema total sólo puede entenderse como *idea-límite*, mostrando, en efecto, que no es posible formalizar completamente el campo intuitivo. No es posible representar de manera efectiva en el sistema formal todas las virtualidades que pueden ser evocadas en el marco de un lenguaje no formalizado. E, inversamente, hay cosas que sólo dejan de ser imposibles desde el punto de vista formal.

²⁸⁷⁷ Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos*, op. cit., p. 362.

El formalismo en sí, al pertenecer a lo constructivo, se ve englobado en una estructura de horizonte, según Ladrière:

Este horizonte permanece necesariamente exterior, pero al mismo tiempo está en la fuente de su significado. Si lo formal no comprende lo intuitivo, es que el horizonte de lo constructivo desborda siempre las construcciones que se hayan podido efectivamente construir.²⁸⁷⁸

El sistema total es irrealizable porque la experiencia matemática se despliega, como la poética, sobre el fondo de un horizonte inagotable.

Esta trascendencia es precisamente la que en la poética de Valente se trata de definir: la progresión hacia la realización y el inacabamiento que este movimiento debe hacer sensible: *infiniversión*. La creación se abre a la *terra incognita* del alma por senderos que no se han transitado.



²⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 364.

I. LOS TEOREMAS DE LIMITACIÓN.

La poesía es, en Hallâj, la forma suprema que, provisionalmente,
justo antes del silencio último,
toma el pensamiento cuando ha de sobrepasarse en lo insobrepasable.
J. Á.Valente.

En la obra de Valente pueden destacarse cuatro aspectos relacionados con la dinámica de los *límites* que se detectan en los teoremas de *incompletitud* de Gödel:

- *Incompletitud*: la obra requiere de visiones plurales. La estructura de *infiniversión* es incompletitud porque los poemas sólo son versiones de un absoluto, potencias de un nunca. El movimiento de *infiniversión* hace sensible la progresión hacia el inacabamiento.

La estructura de *infiniversión* opera en el poema por escalas deconstructivas que forman bucles que liberan las palabras al quebrar sus *límites* y traspasar lo dicho. La estructura de *infiniversión* comprende pluralidad de versiones.

- *Fragmentariedad*, parcialidad: la obra presenta recursos de recursividad parcial que ofrecen una gran libertad para pensar lo recursivo de modo muy amplio, por ejemplo versos dentro de versos, incrustaciones y variaciones de incrustaciones de símbolos y sonidos, comentarios entre paréntesis dentro de comentarios entre paréntesis, etc.
- *Apertura de los límites*: la obra vive en fronteras abiertas.

- *Indecidibilidad*: la obra expresa la diacronía entre el *decir* y lo dicho.

Los trabajos de Gödel muestran cómo, a partir de un adecuado nivel de complejidad (correspondiente a la aritmética de Peano), los conceptos matemáticos no pueden ser representados en un único sistema formal. En particular, los conceptos y los objetos matemáticos ligados de manera no trivial con el infinito, son conceptos esencialmente dinámicos, no codificables en un marco absoluto. Los teoremas de incompletitud de Gödel indican, entre muchos otros aspectos, que la dialéctica de lo uno-múltiple es una problemática ineludible a partir de un cierto grado de complejidad conceptual; la noción ("una", "en sí") de infinitud, en particular, sólo puede ser aproximada a través de los múltiples modelos y la jerarquía de multiplicidades que ha propuesto la teoría de conjuntos en el siglo XX²⁸⁷⁹.

Ahora bien, existen varias categorías de limitaciones, pero es posible seleccionar de entre ellas ciertas analogías que permiten entrever el carácter fundamental del fenómeno de limitación.

El primer resultado –que continúa siendo uno de los más decisivos– fue el obtenido por Gödel en su famoso teorema, que posteriormente sería generalizado de diversos modos. Otros resultados fueron conseguidos por Church, Kleene, Turing y Mostowski²⁸⁸⁰.

²⁸⁷⁹ Zalamea, Fernando, *Signos triádicos*, op. cit., p. 117.

²⁸⁸⁰ Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos*, op. cit., p. 364.

En síntesis, podemos clasificar los teoremas de limitación del siguiente modo:

1. Teorema de Gödel en sus diferentes formas, generalización de este Teorema y teoremas conexos. Muestran que todo sistema formal de una cierta capacidad contiene proposiciones que corresponden a enunciados verdaderos y que, sin embargo, son *indecidibles*.
2. Teoremas sobre los *límites de reflexividad* de los sistemas formales: corolario de Gödel y su generalización por Rosser, Teorema de la Verdad, Teorema de Tarski sobre la noción de definibilidad, teoremas de Rosser y Wang.

Nos indican que un sistema formal no puede reflejarse totalmente en sí mismo: “no es posible representar en un sistema todas las propiedades metateóricas que a éste se refieren”.²⁸⁸¹

3. Teoremas relativos al problema de la decisión: teoremas básicos y consecuencias desde el punto de vista de la resolubilidad de ciertos sistemas formales.

Estos teoremas ponen de manifiesto que existen problemas de decisión insolubles y en particular que el problema de la decisión para un sistema formal sólo puede ser resuelto por el hecho de que este sistema posea una determinada capacidad.

²⁸⁸¹ Estima Ladrière sobre tal avatar: “Así, no se puede representar en un sistema la noción de objeto definible en este sistema. No se puede demostrar, en un sistema que responda a ciertas condiciones de coherencia, que este sistema admita un modelo regular. Ni siquiera se puede demostrar, en un sistema coherente, que este sistema sea coherente”. *Ibid.*, p. 332.

4. Teoremas que establecen vínculos entre diferentes categorías de resultados: Teorema de la Estratificación de Kleene y su generalización y consecuencias de este Teorema, Teorema de Post y sus consecuencias, Lema y Teorema de Tarski, generalizaciones semánticas del Teorema de Gödel y relación de estos resultados con el Teorema de la Verdad.

El Teorema de la Estratificación de Kleene indica que “se puede encontrar una raíz común al Teorema de Gödel y al de Church: es un hecho que las propiedades metateóricas que hacen intervenir predicados recursivos no son todas del mismo nivel, sino que se distribuyen en una jerarquía irreductible de niveles”.²⁸⁸²

5. El teorema de Kleene-Rosser-Curry, que establece para “las lógicas combinatorias una propiedad análoga a la que es objeto del Teorema de Gödel. Este último nos permite, en efecto, decir que todo sistema suficientemente capaz que sea sintácticamente saturado es no-coherente”.²⁸⁸³
6. Resultados sobre los campos de interpretación y los modelos: Teorema de Löwenheim-Skolem en sus diferentes formas y consideraciones sobre la relatividad de los conceptos matemáticos; Segundo Teorema de Henkin y resultados sobre la categoricidad de los sistemas de axiomas.

²⁸⁸² *Ibid.*, p. 333.

²⁸⁸³ *Ibid.*

El Teorema de Löwenheim-Skolem muestra que los conceptos matemáticos no poseen un sentido absoluto, sino “relativo al nivel del lenguaje en el que se los sitúa”.²⁸⁸⁴

El Segundo Teorema de Henkin se relaciona con el comportamiento errático de los modelos y pone de manifiesto que las propiedades metateóricas de un sistema pueden variar según “la naturaleza de los modelos que se considere. Y las investigaciones relativas a los modelos patentizan que un sistema formal de una determinada capacidad ofrece posibilidades varias de interpretación”²⁸⁸⁵.

La existencia de modelos no-regulares fuerza a admitir que las nociones matemáticas básicas, una vez expresadas en el marco de un sistema formal, consiguen adoptar un sentido que se *desvía* de su sentido clásico, e incluso pueden hacerse incompatibles con éste.

Todos estos teoremas tienen la importancia de haberse producido en su propio espacio; según Ladrière: “El interés de los resultados concernientes a las limitaciones de los formalismos reside en haberse producido en el ámbito de la teoría de los formalismos y por los métodos propios de esta teoría. Esto es lo que autoriza a hablar de limitaciones internas”.²⁸⁸⁶

Los “Teoremas Limitativos” nos indican que no podemos reflejar nuestras estructuras mentales completas en los símbolos que éstas

²⁸⁸⁴ *Ibíd.*

²⁸⁸⁵ *Ibíd.*

²⁸⁸⁶ Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos, op. cit.*, p. 31.

elaboran, tal como estudiamos en el epígrafe 1. LOS LÍMITES DE LA AUTORREFLEXIBILIDAD, de la sección VIII sobre recursividad de este mismo capítulo. Todos los teoremas limitativos de la metamatemática y de la teoría de la computación son huellas de la imposibilidad de representarnos alguna vez a nosotros mismos en forma integral.

Cuando la autocomprensión alcanza el punto crítico le cabe la aplicación metafórica de los “Teoremas Limitativos”, de modo que la autocomprensión socava sus propios cimientos (de una manera gödeliana), y resulta incompleta por tal razón.

El Teorema de la *Incompletitud* de Gödel; el Teorema de la *Indecidibilidad* de Church; el Teorema de la Detención de Turing; el Teorema de la Verdad de Tarski, nos hablan de una búsqueda interminable.

Toda experiencia *límite* en el arte o en la ciencia parecen superar la comprensión y, sin embargo, no alcanzarla nunca. Este abismo sugiere que en tal extremo se comprende siempre demasiado y siempre demasiado poco.

La formalización integral se pretendía con el poder de formular su propia metateoría; contenerse en la génesis de su propio sentido autónomo; “reflejarse totalmente en sí misma”; suministrarse “todos los procedimientos necesarios para formular y resolver los problemas que pudiesen formularse a su respecto”²⁸⁸⁷. Esta idea-*límite* no es factible,

²⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 339.

porque, como lo demuestran los hechos de limitación, el sistema total no se actualiza como estructura autorreflexiva, ni se puede formalizar completamente el campo intuitivo; la dualidad de lo intuitivo y lo formal continúa siendo irreductible. Según Ladrière:

El sistema total no es realizable ni como representación adecuada del campo intuitivo, ni como estructura formal capaz de reflejarse totalmente en sí misma, ni como conjunto de procedimientos canónicos susceptibles de proporcionar una solución efectiva a todo problema matemático.²⁸⁸⁸

Esta osada ambición de constituirse en su propia metateoría se repite en la poesía que se busca soberana; se niega, se critica, se escucha, se vacía, se dice muy lejos. Es la metapoesía.

El sistema total resulta irrealizable porque, como indicamos en la primera parte de este apartado, la experiencia matemática se despliega sobre el fondo de un *horizonte inagotable*. La experiencia matemática no puede llenar la distancia que separa lo formal de lo intuitivo, las construcciones posibles del sistema total; no puede captar el infinito potencial en el actual. El pensamiento matemático sólo progresa en el descubrimiento de su objeto apoyándose sobre construcciones; lo que capta del objeto está en el formalismo que lo representa. Pero este objeto desborda siempre infinitamente las formas en las que se presenta. Existe un horizonte inalcanzable. Según Ladrière:

No podemos acceder a una presencia pura. Tanto en nuestro propio ser como en el mundo que nos ha sido dado y en la manera que nos ha sido dado existe una irreductible opacidad sobre la que

²⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 341.

intentamos perpetuamente ganar terreno sin poder abolirla. La presencia siempre está mezclada de ausencia y la positividad de negatividad. Hay una claridad que nos es accesible, pero siempre vacilante, y lo que se revela es al mismo tiempo lo que se disimula. Nunca conseguimos captar el ser, sino sus manifestaciones.²⁸⁸⁹

1. LA INCOMPLETITUD DE LOS LÍMITES.

...elementos del lenguaje que por sí solos se regeneran,
y son reactivados por su propio efecto.
Sorprender, excitar, dilatar –regenerarse –
cerrar el deseo que hemos abierto, y volver a abrir ese deseo...
Paul Valéry.

La *incompletitud* está relacionada con la fragmentariedad y la *Trascendencia* o la *infinitud del Deseo*, lo que P. Valéry llama la “*necesidad-fénix*”²⁸⁹⁰. El “recomenzar” del poema corresponde al ritmo del Deseo, así como las figuras de los comienzos abruptos e incesantes, en que se da la densidad de una música inmemorial. El deseo es “partida sin llegada”, excedencia, exterioridad. El Deseo como “infinita posibilidad de lo imposible” puede ser considerado como una versión poética al Teorema de Incompletitud; así lo leemos en el poema titulado “Antecomienzo”:

No detenerse.

Y cuando ya parezca

²⁸⁸⁹ *Ibíd.*, p. 365.

²⁸⁹⁰ Valéry, Paul, *Cuadernos: (1894-1945)*, Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, Barcelona, 2007, p. 453.

*que has naufragado para siempre en los ciegos meandros
de la luz, beber aún en la desposesión oscura,
en donde sólo nace el sol radiante de la noche.*

*Pues también está escrito que el que sube
hacia ese sol no puede detenerse
y va de comienzo en comienzo
por comienzos que no tienen fin.²⁸⁹¹*

La *incompletitud* está relacionada, también, con la trascendencia de lo problemático respecto de sus soluciones. Según Lautman “La potencia de las preguntas viene siempre de un lugar distinto a las respuestas, y goza de un libre fondo que no consigue resolverse”²⁸⁹². El problema sigue subsistiendo en la Idea que lo remite a sus condiciones, y que organiza la génesis y el sentido de las soluciones mismas.

Con los teoremas de limitación queda probado que en el conocimiento se da una potencia matemática y extraproposicional. La ciencia participa siempre de un fondo que la supera. Esto explica, también, que el poeta sienta una recurrente derrota frente a la obra que escribe. En la creación, interpreta G. Steiner, “las soluciones son mendrugos comparadas con la riqueza del problema”.²⁸⁹³

²⁸⁹¹ Valente, José Ángel, *Obra poética I*, op. cit., p. 506.

²⁸⁹² Lautman demuestra, según Deleuze, que “la instancia-problema y la instancia-solución difieren por naturaleza, como el acontecimiento ideal y su efectuación espacio temporal”. Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, op. cit., 74-76.

²⁸⁹³ Steiner, George, *Gramáticas de la creación*, op. cit., p. 140.

Los teoremas relativos al poder reflexivo de los formalismos describen un aspecto particularmente importante de la inadecuación entre lo formal y lo intuitivo. Al presentar un equivalente formal de las consideraciones intuitivas a que pueda dar lugar un sistema determinado, estamos siempre instigados a recurrir a sistemas más vastos, circunscritos en una transgresión indefinida de los cuadros formales que se pueden establecer. Esta necesidad significa, según Ladrière, que

[...] ningún sistema formal puede incluir la representación de su propio sentido: las operaciones gracias a las cuales su sentido se precisa a la mirada del pensamiento le permanecen necesariamente extrañas.²⁸⁹⁴

Los grandes escritores y/o críticos se han preguntado acerca del misterio de la *incompletitud* pero ahondar en ello daría para varias tesis. Aquí sólo podemos tratar el problema brevemente en atención al de los *límites* que circunda o desdibuja en la poética de Valente, pero que, sin embargo, es extensible a la literatura en general. De tal modo, Musil manifiesta al respecto que “La buena literatura, tanto en su conjunto como en cada una de sus partes, tiene algo de interminable e inconcluso, se extiende sin principio ni fin”.²⁸⁹⁵

G. Steiner afirma, por su parte, que, “*Stricto sensu*, no hay ningún poema acabado. El poema que tenemos a nuestro alcance contiene versiones previas de sí mismo”²⁸⁹⁶. Al no poder sobrepasar su propio

²⁸⁹⁴ Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos*, op. cit., p. 342.

²⁸⁹⁵ Broch, Hermann, *Poesía e investigación*, op. cit., pp.223-224.

²⁸⁹⁶ Steiner, George, *Gramáticas de la creación*, op. cit., p. 195.

registro, el poema queda circunscrito a los esbozos, las versiones suprimidas, los borradores que aluden al enigma de lo que Leibniz caracterizó con la expresión «no será jamás», aunque esté tan próximo, según reseña Steiner y pone en dialogo con el texto del *Paraíso*:

[...] y participaréis de la gozosa tristeza, de la constantemente renovada maravilla de mi inacabamiento. De este inacabamiento en acto derivaréis la prueba otorgada al espíritu humano de lo que está más allá, *justo más allá*, de mi más alto alcance.²⁸⁹⁷

La *incompletitud* pertenece a la naturaleza de lo simbólico en cuanto remite a lo que trasciende; según E. Trias, “el símbolo hace siempre ademanes en relación a lo que se halla más allá de todo posible horizonte”.²⁸⁹⁸ Se relaciona, en general, con el modelo de lo errático que estudiamos en este mismo capítulo. El errar en las matemáticas y en la poesía está asociado a la infinita posibilidad de lo imposible; pertenece a la categoría lógica de la “primeridad”; es ‘la partida sin llegada’, una cualidad o potencia considerada por sí misma, sin referencia a ninguna otra cosa, independientemente de toda cuestión sobre su actualización.

Este *límite* que se verifica en la experiencia extrema del lenguaje remite al lugar escoltado por el *grupo N* (nada, nunca, nadie), el origen y la muerte. Foucault traza este paisaje *infinivertido*:

Desde el interior del lenguaje probado y recorrido como lenguaje, en el juego de sus posibilidades tensas hasta el extremo, lo que se anuncia es que el hombre está ‘terminado’ y que, al llegar a la

²⁸⁹⁷ Milton, John citado en *Ibíd.*, p. 196.

²⁸⁹⁸ Trias, Eugenio, *Diccionario del espíritu, op. cit.*, p. 182.

cima de toda palabra posible, no llega al corazón de sí mismo, sino al borde de lo que lo limita: en esta región en la que ronda la muerte, en la que el pensamiento se extingue, en la que la promesa del origen retrocede indefinidamente.²⁸⁹⁹

Este *límite* que invierte infinitamente, esta fuga del origen, guarda todas las resonancias de los teoremas limitativos de la metamatemática, según Hofstadter:

Todos los teoremas limitativos de la metamatemática y de la teoría de la computación insinúan que, una vez alcanzado determinado punto crítico en la capacidad de representar nuestra propia estructura, llega el momento del beso de la muerte: se cierra toda posibilidad de que podamos representarnos alguna vez a nosotros mismos en forma integral.... El Teorema de la *Incompletitud* de Gödel; el Teorema de la *Indecidibilidad* de Church; el Teorema de la Detención de Turing; el Teorema de la Verdad de Tarski: todos ellos tienen las resonancias de ciertos antiguos cuentos de hadas, advirtiéndonos que perseguir el autoconocimiento es iniciar un viaje que.... nunca estará terminado, no puede ser trazado en un mapa, nunca se detendrá, no puede ser descrito”.²⁹⁰⁰

Estas convergencias culturales de escalas vertiginosas de *incompletitud*, son, según Domínguez Rey, “rostros distintos de un mismo fondo anunciado y nunca del todo presente”²⁹⁰¹. Tensión del *límite* en el intento de pensar o el sentir de lo imposible, exasperado horizonte, infinita errancia sobre la que pregunta Valente: “¿No sería lo imposible la metáfora de un posible que infinitamente nos rebasa? ¿No se constituiría

²⁸⁹⁹ Foucault, Michel, *De Lenguaje y literatura*, op. cit., p. 18.

²⁹⁰⁰ Hofstadter, Douglas, *Gödel, Escher, Bach*, op. cit., p. 777.

²⁹⁰¹ Domínguez Rey, Antonio, *Limos del verbo*, op. cit., p. 185.

así, también en su absoluta infinitud, el desierto territorio de un ser –del ser- esencialmente errante?”.²⁹⁰²

En esta intensidad e imposibilidad consiste la experiencia poética, experiencia de lo impensable, de la repetición, de la muerte, de la alteridad, de la retracción, de la desaparición, del error.

Eterno comenzar de lo que no podrá ser dicho; así, en “Cuatro cuartetos”, Eliot escribe: (...) *y cada intento/es enteramente un nuevo empezar y un diferente género de /fracaso (...)*²⁹⁰³

La *incompletitud* está relacionada con lo *fragmentario*, como ya hemos visto antes. Basta recordar el título del último libro de Valente, *Fragmentos de un libro futuro*. Sigue el poeta la tendencia de Mallarmé, para quien la Poesía era inexorablemente el *límite* común e imposible de alcanzar, hacia el que tienden todos los poemas y todas las artes, según interpreta también P. Valéry:

[...] hacía imperiosamente suponer todo un sistema de pensamiento relacionado con la poesía, tratada, ejercida y tomada una y otra vez, sin cesar, *como una obra esencialmente infinita*, en la que las obras realizadas o realizables no fueran más que fragmentos, ensayos, estudios preparatorios.²⁹⁰⁴

²⁹⁰² Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, op. cit., p. 252.

²⁹⁰³ Eliot, T. S. “East Coker, V”, *Poesías reunidas, 1909-1962*, Alianza, Madrid, 1995, pp. 202-203.

²⁹⁰⁴ Valéry, Paul, *Estudios literarios*, op. cit., p. 222.

2. LA INDECIDIBILIDAD DE LOS LÍMITES.

Habla-

Pero no separes el No del Sí.

Y da a tu decir sentido:
dale sombra.!

Dale sombra bastante,
dale tanta
cuanta en torno de ti sabes extendida....
Paul Celan.

La existencia de proposiciones *indecidibles* pone de manifiesto que no es posible encontrar en el campo deductivo la representación exacta de lo que pertenece al campo de la verdad intuitiva, porque en este campo siempre hay más de lo que se puede representar en el dominio de las derivaciones posibles. Para extender la representación, es ineludible pasar a sistemas cada vez más vastos sin que nunca se alcance el sistema universal que sería la perfecta reduplicación de lo que es accesible a las operaciones del pensamiento intuitivo. Esto quiere decir que, como asegura Ladrière:

[...] no podemos agotar, en lo actual, todas las posibilidades de razonamiento que nos son, en principio, accesibles. No existe sistema cerrado que sea el paradigma de todo discurso, el canon supremo de la razón. Cualquiera que sea el sistema que podamos considerar, siempre quedan formas de razonamiento que le son extrañas²⁹⁰⁵.

Los resultados que conciernen al problema de la decisión revelan que el método formal no puede ser identificado, pura y simplemente, con

²⁹⁰⁵ Ladrière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos*, op. cit., p. 342.

la constitución de un mecanismo universal, porque las posibilidades del pensamiento matemático no se agotan en el campo de lo decidible. Hay lugar para formas de razonamiento que no se dejan reducir a procedimientos uniformes. Ni reducir a lo siempre eficaz, susceptible de ser representado por medio de máquinas, pues desbordan lo recursivo. Según Ladrière, “el campo del pensamiento es mucho más amplio que el de los *límites* exactos del cálculo”²⁹⁰⁶.

La utilización del método formal no dispensa al pensamiento matemático de poner en práctica métodos que no se reducen a la aplicación de un programa de operación determinado anticipadamente. Más aún, los sistemas formales mismos hacen aparecer problemas que no pueden ser abordados por medio de tales métodos. No existe cálculo universal, no se puede reconducir todo a reglas puramente formales de manipulación; según Ladrière:

El dominio del sentido no se identifica con el de lo efectivamente practicable [...] hasta en las instauraciones formales, el contacto con las fuentes de significación intuitivas es indispensable.²⁹⁰⁷

El problema de la *indecidibilidad* además de ser un problema fundamental en la lógica matemática que *desborda lo recursivo*, tiene resonancias, en cuanto umbral del decir, en la poética de Celan y Valente, en los problemas del habla neutra en *Blanchot* y en el fenómeno de la diacronía del lenguaje estudiado por Lévinas.

²⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 342.

²⁹⁰⁷ *Ibid.*, pp. 342-343.

Proponemos en esta Tesis que el problema de la *indecidibilidad* está relacionado con la palabra *trans-ida*, el *silencio*, la vida, la *tensión del límite*, la nada, el problema de los umbrales. Las palabras del poema nos alcanzan por el “vacío saturado de vacío”, *la indecidibilidad*, tal como la define Blanchot:

Lo que nos habla aquí, nos alcanza por la extrema tensión del lenguaje, su concentración, la necesidad de mantener, de llevar lo uno hacia lo otro, en una unión que no forma unidad, palabras desde entonces asociadas, unidas por otra cosa que su sentido, solamente orientadas hacia.²⁹⁰⁸

Que el pensamiento no es mecanizable, que no se reduce a lo recursivo, implica que el pensamiento *no es decidable*, que estamos ante la relacionalidad general presente en el mundo. La generalidad no participa del principio del tercio excluso²⁹⁰⁹; es indeterminada, no es decidable.

En esta *indecidibilidad* consiste el valor “realmente general” de la lógica de relaciones de Peirce, la diferencia entre lo predicativo y lo relacional. Esta relacionalidad abre los *límites* de lo general y universal. En alusión a este problema, F. Zalamea concluye:

Lo general-como decantación plena de lo relacional- y lo universal-como sistema "libre" de coordenadas donde poder anclar lo general- son ejes fundamentales del gran sistema arquitectónico, del

²⁹⁰⁸ Blanchot, Maurice, *La bestia de Lascaux. El último en hablar*, op. cit., p. 51.

²⁹⁰⁹ Peirce establece una importante distinción lógica: “Quizás un par de definiciones más científicas serían que algo es general en la medida en que no se aplica al mismo el principio del tercio excluso, y que es vago en la medida en que no se aplica el principio de contradicción. Así, aunque es verdad que: ‘La proposición que quieras, una vez determinada su identidad, o es falsa o es verdadera’, con todo, en tanto en cuanto continúa indeterminada, y, por tanto, sin identidad, no necesita ser verdad que cualquier proposición que quieras sea verdadera, ni tampoco ser falsa”. Peirce, Charles S., *El hombre, un signo*, op. cit., p. 234.

gran "sistema del mundo" que elaboró fatigosamente Peirce entre 1890 y 1910.²⁹¹⁰

La generalidad en el sentido dado por Peirce, en cuanto red abstracta relacional, podría ser parte de la estructura del mundo en la que lo recursivo es poco en comparación con lo *indecidible*:

No resulta implausible o imposible de entrada, por ejemplo, que el concepto de "generalidad" sea parte de la estructura del mundo, independientemente de que, además, subdeterminaciones posteriores de esa generalidad sean luego usadas por el hombre como categorías jerarquizadoras para (¿re?) ordenar la realidad.²⁹¹¹

La *indecidibilidad* como estructura del mundo que descubre la lógica peirceana nos remite al pensamiento Taoísta. La indeterminación del *límite* de las palabras se amplía al máximo como comisura deslizante del espacio que deja pasar la inmanencia. El *límite* está en decir apenas, dejar pasar, en hacer desbordar las determinaciones para que todo coexista en la red musical de las palabras que impregna todo paisaje con el fondo del silencio.

En el lenguaje del taoísmo se amplían las diferencias y la relación de referencia se hace oblicua, difusa. El *límite* de la referencia se vuelve evasivo, *disponible*, completamente abierto, propicio al *fondo* de inmanencia, al movimiento, a la vida, al silencio, como sucedía con el discurso escéptico que erradicaba la noción de ser y renunciaba al principio de contradicción.

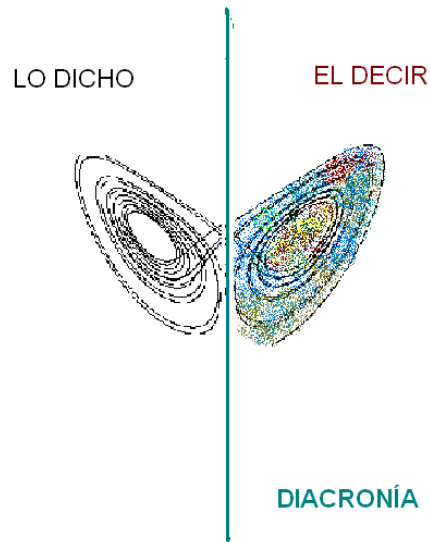
²⁹¹⁰ Zalamea, Fernando, *Ariel y Arisbe*, op. cit., op. cit., p. 62.

²⁹¹¹ *Ibid.*, p. 53.

A diferencia de los demás discursos que pretenden valer por sí mismos, el discurso escéptico no aspira sino a liberarnos del discurso desapareciendo con él. Y bien por el empleo sistemático de prefijos privativos que, al impedir de antemano toda determinación posible, detienen la función predicativa del enunciado (“in-diferente”, “in-estable”, “in-determinado”), o bien jugando con la flexibilidad semántica, recurriendo a términos que, sin ser completamente equivalentes, no dejan de coincidir y, por tanto, de prolongarse, de modo que, actuando por deslizamiento progresivo, atenúan la estabilización imposible del campo semántico. A través de esa fluctuación terminológica, una referencia se mantiene, aunque ya no es asertiva y queda oblicua. Podría decirse, en definitiva, que el discurso escéptico es un antidiscurso que, como sucede con la poética de Valente, niega sin negar, afirma sin afirmar, *desprendiéndose* de su decir a medida que lo dice. Sus palabras dicen lo que dicen y, a la vez, la *nada* de lo que dicen. Así, la palabra poética o palabra *trans-ida* aborda las cosas en su transición ininterrumpida. La palabra *trans-ida* se localiza de un borde al otro en su carácter *fluctuante*. Palabra fluida y alternante porque no se inmoviliza en ningún lado sino que evoluciona en la *transición* del uno al otro, para no perder nada de su sombra. Sentido del umbral. Palabra infinitamente vasta, *desbordada*, *ensombrecida*. *Límite* denso, umbral que da acceso a la conjunción extrema de las distancias.

El escepticismo descubre la diacronía del *decir*, una temporalidad que se resiste a todo recuerdo y representación. En el escepticismo la

afirmación y la negación no resuenan al mismo tiempo; según Lévinas: “El escepticismo, que atraviesa la racionalidad o la lógica del saber, es un rechazo a sincronizar la afirmación implícita contenida en el decir y la *negación* que tal afirmación enuncia en lo Dicho”²⁹¹².



El *límite* entre el *decir* y lo dicho. La ruptura de la diacronía.

LA INDECIDIBILIDAD.

El escepticismo coloca un intervalo entre el *decir* y lo dicho, enuncia la ruptura, el fracaso, la impotencia o la imposibilidad del discurso. El *decir* y lo dicho no entran en un orden común, no son correlativos. El lenguaje excede los *límites* del pensamiento sugiriendo, “dejando sobreentender sin hacer entender nunca”²⁹¹³. Virtud que se manifiesta en la interpretación al infinito que la palabra poética reclama y por la que la reflexión del discurso sobre sí no lo encierra en sí mismo, tal como lo demuestran los teoremas de limitación.

²⁹¹² Vid. Lévinas, Emmanuel, *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, op. cit., p. 248.

²⁹¹³ *Ibid.*, p. 250.

Los *límites* de la *indecidibilidad* se relacionan con el intersticio, con la figura del *pliegue*. En la topología poética, la figura geométrica del pliegue representa al *entre* del lenguaje: Ni esto ni aquello, la oscilación de la inmovilidad. El precipicio arenoso del borde en el que se forman los poemas:

Tu cuerpo baja

lento hacia mi deseo.

Ven.

No llegues.

Borde

donde dos movimientos

*engendran la veloz quietud del centro.*²⁹¹⁴

El pliegue comprende la frontera abismática del batir de alas de una mariposa. La “zona vertiginosa y provisional que se abre entre dos realidades”, ese *entre* que es el puente colgante sobre el vacío del lenguaje²⁹¹⁵. Lugar de lo evanescente.

Los pliegues del poema no sólo afectan todas las materias, que de ese modo devienen materias de expresión, según escalas, velocidades y vectores diferentes, sino que determinan y hacen aparecer la Forma.

²⁹¹⁴ Valente, José Ángel, “Borde”, *El fulgor. Antología poética, op. cit.*, p. 236.

²⁹¹⁵ Paz, Octavio, *Obras completas*, Vol. III, Generaciones y semblanzas: domino mexicano, Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, Barcelona, 2000-2005, p. 478.

Pliegues sustanciales, palabras que remiten a una función operatoria infinita, inventándose, curvándose, alimentándose. Retrocediendo en la luz pliegan sobre los pliegues. Llevan los pliegues en tres direcciones, según tres infinitos de creación, el del cuerpo, el de la textura verbal y el del cosmos.

Estos infinitos pertenecen a un tercer orden de infinito. Según Deleuze, “Se trata de series que no tienen siempre un último término, pero que son convergentes y tienden hacia un *límite*. Ya no se trata de extensión, sino de intensidades”.²⁹¹⁶

De pliegue en pliegue, todas las fronteras de los poemas se difuminan en beneficio de “las potencias formales del material” que se transforman por retraso, diferidas: “la línea se repliega en espiral para diferir la inflexión”.²⁹¹⁷

El pliegue comprende lo *indecidible*, el movimiento suspendido entre dos silencios. Presencia ausente, el doblez que al desdoblarse se oculta: “dice No cada vez que dice Sí”.²⁹¹⁸

²⁹¹⁶ Deleuze, Gilles, *El Pliegue*, op. cit., p. 66.

²⁹¹⁷ *Ibid.*, p. 28.

²⁹¹⁸ Respecto a las implicaciones filosóficas del “pliegue”, O. Paz hace una aguda disertación: “visiones instantáneas del hombre *entre* las presencias y las ausencias. El *entre*: el hueco. Pausa universal, vacilación de las cosas entre lo que son y lo que van a ser... El *entre* es el pliegue universal. El doblez que, al desdoblarse, revela no la esencia sino la contradicción. El pliegue esconde entre sus hojas cerradas las dos caras del ser... a igual distancia de la unidad y de la pluralidad”. Paz, Octavio, *Obras completas*, Vol. III, Generaciones y semblanzas, op., cit., p. 479.



POSTLUDIO.

I. DIMENSIONES LÓGICO-SENSIBLES DE LA PROPIEDAD “TRANS” DEL LENGUAJE. LA ESCALA INFINITA DE LA PALABRA TRANS-IDA O POÉTICA. LA CURVA MUSICAL ENTRE EL LIMO Y LA LUZ.

La Tesis se sintetiza en esta **curva límite** de los sentimientos y pensamientos que conecta los puntos extremos de todos los caminos donde se cortan frente a lo que *aún no se ha dado*.

Contemplamos en sus escalas la fluidez musical de las fronteras entre el cuerpo y la escritura, lo universal y lo singular, la materia y la forma, la trascendencia y la resonancia.

Se representa la pulsación matemática, la emergencia de la forma, la creación de las silabas y el cromatismo de las ideas.

Se trata de un diagrama que reintegra los tránsitos entre materia, formas, figuras, esquemas, conceptos, estructuras, modelos, experiencias y problemas poéticos y lógico-matemáticos de la tensión del Límite y la apertura de los límites.

Resumimos de esta forma, mediante denominaciones o enunciados, términos y conceptos fundamentales de nuestro estudio. Su lectura ofrece una idea de lo tratado y también algunas de las conclusiones. Sirven a modo de otro tipo de índice conceptual del contenido y problemática de la Tesis. La forma de exposición pretende correlatar también su fondo conceptivo.

PROBLEMAS.

Lo inalcanzable.

El infinito.

El *continuo*.

La generalización.

La ausencia.

La lógica intersticial.

La formación del poema.

El límite de lo sensible.

El límite de la cualidad.

La *indeterminación* y
su poder creador.

El enlace entre lo imaginario
puro y su generalidad.

Las dimensiones dramáticas
y ambiguas del límite.

El sentimiento-idea de
la resonancia mental perfecta.

El doble valor de la *exactitud*
o su matización como indeterminación.

El pensamiento como figura
de lo profético.

La diferenciación y la integración.

La inagotabilidad de lo *ilimitado*
y su relación con el “infinito actual”.

La relación continua del fondo y la forma.

La Transparencia de los límites.

El espacio infinito del ritmo.

El pensar o el sentir de lo imposible.

La Negatividad del límite.

La reduplicación del lenguaje.

La recursividad del fondo.

El entrelazamiento de lo real y lo ideal.

El paso de lo cuantitativo a lo *cualitativo*.

El *Logos* y el mito sacrificial.

El paso de lo uno a lo múltiple y el
retorno de lo múltiple a lo uno.

Lo cambiante y lo permanente: el *logos*.

La destrucción del principio
de contradicción.

La búsqueda de afinidades
con el universo.

La exploración en el lugar más
interior del alma humana.

La potencialidad formal y
transformativa de los intersticios.

El renacimiento del poema a
partir de sus cenizas.

El regreso del sentido a su
origen musical y sensible.

El límite del *Logos*.

La frontera entre la sabiduría
y el delirio.

Las fuerzas centrífugas del decir.

El desfase del testimonio.

La impugnación generalizada.

La interrelación entre materia,
forma y concepto.

La lógica de reciprocidades y
el intercambio universal.

La forma plegada en la sensación.

Los signos de autoimplicación del poema.

La apertura del lenguaje hacia
una alteridad irreductible.

El lenguaje como creación y
formación espiritual.

El uso de signos generales y
la liberación de la imaginación.

El problema de los órdenes y las escalas.

La formación retroactiva de la lengua.

El asalto de las ideas novedosas desde
el interior de las palabras.

La perspectiva acústica de
las figuras formadoras.

El significar de lo informe y el
desaparecer en ese acto de significación.

El valor lógico de la inclusión.

El valor literario del perspectivismo.

Lo ilimitado y lo sublime.

La autoimplicación, la duplicidad y el vacío de
las palabras en los poemas.

El valor negativo de los límites.

La fuga y el retorno del lenguaje.

Las mitologías del límite.

El vaciado de las formas.

La dimensión anónima de la profundidad
del elemento que se prolonga y se pierde.

Donde nada empieza ni termina.

La musicalidad de la imagen.

Las cualidades conexas
de la impersonalidad,
vulnerabilidad y pasividad.

La connotación exótica de
lo vertido u ofrecido.

La función sobreimpresiva
de disolución de la imagen.

La imagen como el retorno de
lo que no regresa.

La invención de los actos
por la materia.

La emergencia de la forma.

El pensamiento-pasión.

La modulación de la materia.
 La liberación de la fluctuación conceptual.
 El Continuo sintético de relaciones.
 La disposición de los "ideogramas".
 La perspectiva abstracta.
 La opacidad de la imagen.
 La fusión de símbolos y
 recombinación de ideas.
 Los movimientos misteriosos de las
 escalas y la infinitud de lo intermedio.
 La materialidad sintáctica y su poder
 transformativo.
 La relación entre orden, sentido
 y comprensión de un lenguaje.
 El valor sintáctico y semántico
 de los sistemas formales.
 La fluctuación de lo temprano y lo tardío.
 El proceso de *unificación de la materia*.
 El desdoblamiento de los bordes o
 el límite como pequeño oscilador.
 El proceso de transformación.
 La Lógica de vecindades.
 La Lógica de reciprocidades.
 La Lógica de la vaguedad.
 La Pendularidad entre la
 vaguedad y la generalidad.
 El fragmento y el límite.
 El sentido y el límite.
 La oscilación y el límite.
 Las acciones de los diagramas
 en la materia.
 La creación de una nueva
 fuerza simbólica *objetiva*.
 El pensamiento-pasión.
 La ilimitabilidad del objeto mediato y el manejo de
 los cardinales "inaccesibles" que hace Tarski.
 La sed de infinito.
 La solidaridad entre el todo

y sus partes.

Los Objetos transitivos.

La continuidad de la *transducción*.

La *transducción* y el límite de la *fisis*.

La interconexión entre propiedades
de relación y propiedades intrínsecas.

La dialogía interna de la palabra poética.

El valor metonímico y táxico del lenguaje.

El proceso lógico y estético de
liberación de los universales.

El deslinde de la transparencia.

La coimplicación de sentimiento
y pensamiento.

La mitologización.

La palabra como sonda del deseo.

El uso y combinación de los valores
de resonancia, de los armónicos y de
sus relaciones.

La vacuidad del pensamiento.

La creatividad de la materia.

La conservación de
lo inestable.

La implicación de la obra en sí
misma.

La estructura negativa de la
Voz.

La experiencia del tener-lugar del
lenguaje como lugar inencontrable,
experiencia del amor o de la nada.

La palabra que viene del no-lugar, del
infinito, del desierto que siempre
tiende a más.

La retracción rítmica del lenguaje: la
anterioridad y la interioridad.

La construcción de "mundos subjuntivos" o
contrafácticos.

El espacio infinito del ritmo.

La distancia infinitamente

profunda de la imagen.

.....



CONCEPTOS.

El Infinito.

La Integración.

El continuo.

Lo hipotético.

Lo contrafáctico.

Los mundos subjuntivos.

Lo Intersticial.

La Indeterminación.

La Palabra *Trans-ida*.

El Infinito actual.

El Infinito potencial.

El Cero.

La reintegración.

La Ausencia.

La Diferenciación.

El Infinitesimal.

La Invertibilidad.

La Potencialidad.

La Convergencia.

La Combinatoria.

La Calculabilidad.

La Tensión.

Las Series.

El Perspectivismo.

La Multiplicidad.

La cualidad.

Lo sensible.

La propiedad de invarianza.

La variación y la conducción.

La dialogización interna.

La resonancia.

La dimensión anónima.

El Sistema formal.

La Transformación.

La Relacionalidad.

Los Textos-matriz.

El Plasma musical.

El Ursatz.

El Prisma de un ritornelo.

El “Objeto libre”.

El Continuo.

El Oscilador.

La Lógica de la vecindad.

La Invarianza.

El Arquetipo.

La Clase.

El Bucle.

El Interpretante.

El código.

La transducción.

El Rema.

La Objetividad.

El significante.

La Tensión.

El Trasmundo.

El No-tiempo.

El No-lugar.

El Anonimato.

Lo Informe.

El Ritmo.

La Figura.

El hipograma.

La palabra inductora.

La Flecha universal.

Los Horizontes.

Las Mixturas.

La Primeridad.

La Segundidad.

La Terceridad.

La Abducción.
 La Tensión.
 La Sobresignificación.
 La Transición.
 El Modelo.
 Las Fronteras corporales
 y escriturales.
 El "Rostro".
 La "huella".
 La alteridad.
 La apertura dialógica.
 La sobreimpresión.
 La equivocidad.
 Las sublatencias verbales.
 La Intensidad.
 La Cualidad.
 La Sensación.
 El Exotismo.
 Lo Sensible.
 La Materialidad.
 La Musicalidad.
 El Deseo.
El Clinamen.
 La Declinación.
 La Turbulencia.
 El Torbellino.
 El Caos.
 La Fluctuación.
 La Bifurcación.
 La Desviación.
 La Interpelación.
 La suspensión.
 La duración.
 La vibración.
 El Incremento.
 La Asimetría.
 La Inestabilidad.
 La Complejidad semántica.

El Fragmento.

El Hipograma.

La Gramática cromática.

Los Elementos mínimos.

La Voz.

El *shifter*.

Los Umbrales.

Las redes.

Los haces.

Los Residuos.

Lo retroproyectivo.

La Inestabilidad.

La Dýnamis.

El Ápeiron

(lo ilimitado).

El Akasa.

La Sunyata.

El Vac.

Om.

El Caos.

La Nada.

Red.

“Mixto”.

**Esquema
intermedio.**

**El número,
el paraje.**

Natura naturans.

Combinatoria.

“Haz”.

“Grupo”.

Esqueleto conceptual.

Categoría.

Diagrama.

Difracción.

Dispersión.

Refracción.

.....



FORMAS.

RITMOS:

Oscilatorio.

Ondulatorio.

Irradiatorio.

Vibratorio.

Socavatorio.

Giratorio.

ESTILOS:

Epigramático.

Aforístico.

Elegiaco.

Fragmentario.

FIGURAS:

Repluralización.

Anáfora.

Aliteración.

Encabalgamiento.

Elipse.

Ironía.

Metonimia.

Paranomasia.

Ubicuidad tonal.

Hipograma.

Umbral.

Intervalo.

Margen.

Horizonte.

CATEGORÍAS GRAMATICALES:

La Distancia.

El inacabamiento.

La continuidad.

La iteración.

La inminencia.

La proximidad.

El alejamiento.

Las modalidades del espejo.

El desdoblamiento de
los espectros.

ISOTOPIAS:

Del Límite.

Del Umbral.

De la Sombra.

De la Noche.

Del Desierto.

De lo voraz.

De lo adhesivo.

ESQUEMAS DE TRÁNSITO:

Esquemas de ritmos.

Esquemas de espectros
musicales.

Esquemas de indeterminación.

Esquemas de mixtos.

Esquemas de continuo.

Esquemas e isotopías
de traslación.

Esquemas de infinitos.

Esquemas transversales

de la trascendencia.

Esquemas de recursividad .

MODELOS DE LA POÉTICA VALENTE:

El Modelo de la *infiniversión* de los *límites*
(Modelo de la Esponja de Menger).

El Modelo de la *expectroversión* de los *límites*
(Modelo del Glissando).

El Modelo que combina la *infiniversión*
y la *expectroversión*
(Modelo del Prisma del ritornelo).

El Modelo Hidráulico.

El Modelo de secciones cónicas.

El Modelo de las geodesias de un cono.

El Modelo del crepúsculo.**El Modelo de la banda de Möbius.****El modelo desertizado.****El modelo de lo errático.****El modelo del antecomenzo.****El modelo del pez abisal.****El modelo del péndulo residual.****El modelo del caracol.****El modelo de las palabras como agujeros negros.****El modelo de la diagonal.****El modelo de la red.****El modelo de lo espectral.****El modelo de la mandorla.****El modelo del vaso.****El modelo de la piedra****y los cristales.****ESTRUCTURAS:****Estructura *infinivertida*.****Estructura*****expectrovertida*.****Redes y haces.****Estructura de Doble-hélice.****Estructura retráctil y prensil.****Estructura de autoimplicación.****Estructura de la duplicidad.****Estructura del desdoblamiento.****Estructura del desbordamiento.****Canon Cangrejo.****TEOREMAS:****Teorema de Gödel****(Teorema de Incompletitud o Indecidibilidad).****Teorema de Banach-Tarski.****SÍMBOLOS:****El Centro.****La Cruz.**

El Árbol.

El Gris.

ARQUETIPOS:

El Otoño.

El Crepúsculo.

La Nada.

Nadie.

El Nunca.

El Agua.

El Fuego.

La Tierra.

El Viento.

La Noche.

El Desierto.

MITOS:

Orfeo.

Perseo.

Narciso.

Osiris

(la desmembración).

Fénix.

Dédalo.

Ouroboros.

.....



EXPERIENCIAS DE LOS LÍMITES.

La Trascendencia.

La escucha infinita.

El Ansia de lejanía.

La Alteridad.

El Vacío.

La Sed de Infinito.

La relación desnuda.

El estado de receptividad
y apertura máximas.

La experiencia de
“la insólita visitación”.

La Alteridad.

La ausencia.

El Deseo.

La tensión entre ausencia e
inminencia del *nombre*.

La Pobreza.

La Simplicidad.

El Sabi wabi.

El Andar sin fin en la
interrupción del tiempo.

La Retracción.

La Inmersión.

El derrumbamiento.

El borramiento.

La Locura.

La Calcinación.

La Muerte.

El deshacimiento.

El exilio.

Vivir en el espacio
infinito del ritmo.

Las “fronteras
arrasadas”.

La inmersión en la
ocultación del signo y/o
consumación.

La devastación de la realidad.

El deseo de lo invisible.

El alejamiento radical.

El “deseo de lo
absolutamente Otro”.

Existencia laberíntica
y desértica.

La respiración de la alteridad.

La Interpelación.

La Desnudez.

El “recomenzar” incesante.

El borrarse sin dejar huella

como animal vaciado de tiempo.

La Primeridad.

El Exotismo.

La Cualidad.

La Sensación.

La Errancia.

El Exilio.

El Ascetismo.

La Abstracción.

El delirio del origen del decir.

El Ver las cosas desde
fuera del tiempo.

El errar en lo cóncavo.

El Danzar en el vientre
materno.

La impersonalidad, elementalidad
y vulnerabilidad.

La inmersión en la memoria.

La experiencia del sentido
de la fragmentariedad.

La soledad.

El silencio.

La musicalidad.

La repentina aparición.

La resonancia anhelada.

La "proximidad".

La salida mística.

El acercamiento.

El "uno para el otro".

La significancia.

La exposición al otro.

El desinterés.

El dolor.

La sujeción del sujeto.

Acoger el don de lo extremo,

la pasividad,

la no pertenencia,

la no permanencia,

la pérdida de sí,
el anonimato.

La oscuridad del origen.
El carácter aniquilador de
las palabras desoladas.

La reticencia de lo
que no sabe hablar ni callar.

El olvido como pensamiento.

El aislamiento.

Lo ininteligible.

El adentramiento.

El Origen.

La unidad de las
artes.

La inmersión en lo
oscuro.

El cuerpo=
pensamiento sin fin

La Inmaterialidad
de la materia.

Las Fuerzas bio-energéticas
de otro orden.

Lo Inmemorial.

Lo Cósmico.

El estado paradójico
de contracción y
dilatación máximas.

.....



LA MATERIA VERBAL

La Luz ámbar de la palabra.

La Iridiscencia de la palabra.

La Fosforescencia.

El Fluido-fósil.

El Limo.

Las Sombras.
Los Restos.
Los Vestigios.
Lo Geológico.
La desnudez desligada
de toda forma.
El rostro.
Las Cualidades
del sentir.
El fulgor.
La respiración.
La musicalidad.
El vacío.
El azar.
La sensación.
El exotismo.
Lo impersonal.
El rumor.
Lo “nuevo”.
La pasividad.
La libertad (variedad
y multiplicidad).
Lo informe.
Lo súbito.
La retracción.
La vida.
La “posibilidad”.
La Viscosidad.
La Quietud o vibración.
Los limos del fondo.
El fango de la nada.
La ligereza de
la caligrafía.
El Aliento.
El Dibujo.
El Diagrama.
La Sombra.
El Retorno.

La anamorfosis,
oblicuidad de lo
invisible.

El Sentir
original.

La Letra-cuerpo

La unicidad de la
materia.

La ligereza del
ideograma y de la letra.

La explosión hacia adentro
que genera más matriz.

La materia interiorizada.

La materia en el espacio vacío
de lo interior.

Intensidades, fuerzas, densidades.

Los Procesos bio-energéticos.

La Corporalidad.

La Memoria.

La Densidad.

La Desnudez.

Lo sensible.

La musicalidad.

La soledad esencial.

El exotismo.

La imagen.

La sombra.

El doble.

El despojo.

La cualidad.

El Agua.

El Fuego.

La Tierra.

Los Restos.

La corporalidad de las palabras,
el soma sonoro de sombras.

Los “contornos” profundos
de la palabra poética.

Las sublatencias del lenguaje:
animal de fondo,
organismo de branquias,
iteración sumergida de
una palabra o materia matriz.

Allegro, molto agitato (♩. = 96) Opus 10 Nr. 9

9.

The image shows a musical score for Opus 10 Nr. 9, a piano piece by Frédéric Chopin. The tempo is marked 'Allegro, molto agitato' with a quarter note equal to 96 beats per minute. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 8/8. The score is numbered '9.' on the left. The first measure is marked with a piano dynamic 'p'. The second measure is marked with 'cresc.' (crescendo) and a hairpin symbol. The third measure is marked with 'con forza' (with force). The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The bass clef staff has a 'C' time signature and a 'C' key signature. The treble clef staff has a 'C' time signature and a 'C' key signature. The music is in 8/8 time and features a complex, rhythmic pattern in the bass clef staff and a more melodic line in the treble clef staff.



SÍNTESIS FORMAL Y CONCEPTIVA (MINIENCICLOPEDIA).

Y a modo de resumen final, una vez desarrollado el conjunto de la Tesis, nos permitimos elaborar una síntesis de los principales aportes de la misma, y como si de una minienciclopedia se tratara, en recuerdo de nuestra atención a la obra de Novalis. Cada uno de sus enunciados podría ser, a su vez, un capítulo, o incluso otra Tesis, pero juzgamos que compendian la temática fundamental de cuanto queríamos estudiar y fundamentar. Las aparentes repeticiones de algunos de estos puntos responden al efecto recursivo que hemos tratado aquí bajo diferentes aspectos. A menudo, la diferencia formal o conceptiva, en matemáticas o poesía, específicamente en la de Valente, supone una revaloración del sentido ya insinuado.

1. En el proceso de apertura de los *límites*, la palabra poética tiende a un horizonte inalcanzable, *infinito*, *trascendente*, el cual, sin embargo, subyace en ella como fondo inmemorial o *haz* de silencio.

2. La palabra poética responde ante la infinitud de lo inalcanzable como el *prisma de un ritornelo*, es decir, *expectrovertida e infinivertidamente*, transmite lo que reciben de aquél, sombras, fulgores, vibraciones variadas, descomposiciones, derrumbes, disoluciones, transparencias, proyecciones, trasposiciones, transformaciones, etc.
3. La formación de la palabra poética sucede en una pulsación geométrica de *limo y luz*.
4. El poema es generación que se compone por pulsaciones geométricas y deducciones de la forma. Crece en resonancias matemáticas que producen la sensación de infinitud.
5. La forma del poema emerge de los *umbrales* de la materia (restos, sombras, luz), irrumpe desde los no-lugares; desiertos y noches verbales.
6. Al ser *liberadas* las palabras, viven en la frontera salvaje de la *primeridad* y la *terceridad*, como animales ciegos, deslumbrados para siempre por la *exterioridad*.
7. La palabra libre o *indeterminada* adquiere un carácter prismático que le permite reflejar arquetípicamente todas las palabras.
8. En el proceso de apertura de los *límites*, la palabra poética trasparece de luz. Vive la infiltración aérea, la fermentación de las figuras.

9. Los *límites infinitesimales* de la materialidad de las palabras guardan una potencialidad y concentración ilimitadas para hacer posibles *todas las transformaciones*.
10. Los *límites intersticiales* de las palabras transportan una fuerza *musical* o *entonación animal* que eleva geometrías de *luz* de las que se pueden deducir los efectos del poema. Éste transmite sus metamorfosis por tales notas fulgurantes, principios de la realidad trascendente.
11. En los intersticios de las palabras se generan acordes universales; sus resortes, infinitesimales, tactan el infinito o lo inaudito.
12. La respiración de los *límites* de la materia es aprehendida, en el *virar* y *vibrar* de las palabras, en su hallarse al frente de un estado naciente en el que se encierra la máxima concentración de *silencio*. Así en los *intersticios* más finos de la ordenación del poema intervienen esos mecanismos de transformación, de tránsito a lo imposible.
13. El *virar* y el *vibrar* de las palabras son fuerzas instantáneas de una *realidad* infinitamente sutil, variaciones en estado germinal que están en los pliegues del poema, *movimientos que anticipan invisiblemente el impulso de la forma*.
14. El *virar* y *vibrar* de la materia y energía verbal pueden considerarse como *esquemas de génesis* que conforman las

estructuras de *expectroversión* e *infiniversión* que presentan la singularidad de reflejar la *relación continua del fondo y la forma*.

15. Estas estructuras poéticas están estrechamente relacionadas con los movimientos distanciados de aproximación a un *Límite trascendente* y por tanto viven en correspondencia con un *infinito potencial*.
16. Las estructuras de los *límites*, *expectrovertida* e *infinivertida*, son combinatorias del infinito y prismas del silencio.
17. La experiencia de los *límites* conforma una *lógica o semiótica general* en cuanto expresa universalmente cómo se **liberan** los signos hacia una relacionalidad genérica.
18. Las propiedades lógicas corresponden en los poemas a órdenes cromáticos, resonantes; a una musicalidad sumergida que multiplica los sentidos y genera las ideas que son *variaciones*, colores.
19. *La lógica de relaciones* en los poemas, las tensiones mutuas de los signos, la recursividad, las combinatorias relacionales de órdenes elevados, crean música, pinturas, tonos, sombras, ritmos, sentidos; *crean* otoños, crepúsculos y amaneceres.
20. Las geometrías, formas, figuras, cromatismos y sonidos de *transición*, *inversión*, *transposición*, *difracción* y *modulación* de las estructuras *límites*, *infinivertida* y *expectrovertida*, reflejan la materia del *Grupo N* [*nada, nunca, nadie*].

21. El Grupo N [*nada, nunca, nadie*] comprende la *poética límite* de la obra de J. Á. Valente, cuya tesis dice: en las palabras [de *nadie*] respira el *infinito* [la *nada*] y por eso aquéllas *rompen todos los límites, liberándose* hacia el *infinito* de lo imposible [el *nunca*].
22. El Grupo N [*nada, nunca, nadie*] sintetiza el modo en que se *liberan* todos los signos.
23. El Grupo N [*nada, nunca, nadie*] indica la universalidad e inmediatez de la ausencia, la densidad del vacío; una lógica que retrae hacia todos los movimientos negativos.
24. La palabra poética es una palabra *trans-ida*, un elemento geológico desprendido en la perplejidad de las sombras, un “momento del anonimato universal” que subsiste en la desaparición del mundo.
25. El Grupo N [*nada, nunca, nadie*] es el modo de la simplicidad del silencio.
26. El silencio no repara las palabras hasta no haber descargado todas las muertes.
27. El lenguaje que corroe las cosas existentes busca sin fin su origen, se irradia y extingue.
28. La propiedad “*trans*” del lenguaje implica unas dimensiones lógicas que nos permiten acceder a la relacionalidad, generalidad, etc.; unas dimensiones también espirituales (que tienen resonancias matemáticas), la potencialidad, la infinitud, el

sobrepasarse; unas dimensiones sensibles como la pasividad, el dejar pasar, la *evanescencia*, la sobresignificación y la ética, y unas dimensiones estéticas, tránsitos cromáticos, vastas fugas, tonos, subtonos, sombras, *glissandos*, etc.

29. La propiedad “*trans*” del lenguaje tiene intensos efectos transformativos, transfusivos, traslaticios, que conforman un *continuo metonímico*. Y su *sobrepasarse*, el de la propiedad *trans*, lo vinculan con problemas universales como el de la *incompletitud* del teorema de Gödel.
30. Algo interior a las palabras salta hacia AFUERA y actúa sobre ellas mismas, como si fuera exterior a éstas. Así que nos encontramos ante una topología muy enigmática, en la que la distinción *interior-exterior es borrada*.
31. Existe un nexo misterioso entre la exactitud de la forma delimitada del poema, la coexistencia de sus símbolos-límites y el contenido evanescente de *la nada*.
32. En el proceso de apertura de los *límites* las palabras se hacen irreconocibles; nacen y ya nunca se pueden alcanzar y, por eso, las hemos bautizado *trans-idas*, aludiendo a su carácter de puro tránsito.
33. El nombre “trans-ida” refleja la propiedad *trans* del lenguaje que *transe* continuamente todas las palabras, las transforma intensamente y las hace sobrepasarse y sobrepasar el tiempo y acceder a una especie de resonancia allende las resonancias.

34. Las palabras *trans-idas* respiran en los pliegues de la transparencia y la opacidad; viven como espectros, aparecen y desaparecen entre los intersticios del poema; danzan una estructura *expectrovertida*.
35. El cuerpo o sombra de la palabra *trans-ida* se puede detectar en las lentas palabras "*infinivertida*" y "*expectrovertida*" que, como se aprecia por la cualidad de sus signos o fisonomía, tactan el infinito y la materialidad de la sombra, son *formantes, musicales y diagramáticas*.
36. Las estructuras *infinivertida* y *expectrovertida* se originan desde la pulsión geométrica del *virar* y *vibrar* de las palabras socavadas y por eso nos dejan percibir el movimiento creador de la materia bajo los esquemas de sus formas. Dan densidad a las figuras.
37. La *infiniversión* y la *expectroversión* son combinatorias del "más allá", combinatorias del ansia de lejanía y del silencio que cruzan todas las escalas abstractas del poema. Nos hablan de los ritmos de la materia y sus sentidos, así como de las estructuras semánticas de lo infinito.
38. Las estructuras *expectrovertida* e *infinivertida* conservan su carácter de *palabras-diagrama* que refleja los *tránsitos* de lo *informe a la forma*. Estas *palabras-diagrama* trabajan directamente en las *geometrificaciones* de la materia verbal; en las *geometrificaciones* de sus sombras e imágenes.

39. Los ritmos de *infiniversión* y *expectroversión* aluden a la expansión semántica de la palabra poética. La *infiniversión* manifiesta el límite de la *incompletitud* y la *expectroversión* el límite de la *indecidibilidad*.
40. En los poemas encontramos curvas visibles e invisibles, curvas extrañas, continuas y, también, multitud de pendientes, velocidades y lentitudes que metafóricamente nos recuerdan el problema básico de la diferenciación en el cálculo, en el que aparece el concepto de *límite*.
41. El concepto de *calculabilidad* nos conduce a los problemas de la artificialidad y la combinatoria.
42. El proceso del cálculo nos abre la perspectiva del pensamiento como figura de lo profético, en el cual el lenguaje prefigura el futuro.
43. La Vida deja en el mundo de las formas huellas ritmadas de su paso, recuerdos de su propia *ley del Número*, y parece que, a la inversa, ciertas periodicidades de orden astronómico tienen una acción indiscutible sobre los seres vivos.
44. El tipo de *integración* de los espacios de Riemann es muy interesante por presentar cierta homología con los espacios de la literatura moderna. Estos espacios son multiplicidades en variación continua que remiten a distancias englobadas, fragmentos yuxtapuestos como los símbolos poéticos. Se

expresan por la distancia entre dos puntos infinitamente próximos y tienen valores rítmicos, conexiones o relaciones “táctiles”. Su multiplicidad se puede definir independientemente de cualquier referencia a una métrica, por acumulaciones válidas para un conjunto de entornos.

45. Las estructuras *expectrovertidas* crean perspectivas cada vez más abstractas por medio de la *repluralización*; de tal modo que el signo que es pluralizado en un espacio en otro lugar es repluralizado *de otra manera*. Y de tal modo que las repluralizaciones crean *escalas de abstracción*.
46. Los modelos matemáticos de *límites* de Leibniz, Bolzano, Cauchy, Riemann, Dedekind y Weierstrass constituyen valiosas herramientas heurísticas que nos permiten comprender la formación de los conceptos de *convergencia* y *potencialidad* que actúan bajo las series isotópicas y los esquemas formales del poema.
47. El concepto de *variable compleja* nos revela un cálculo donde lo real y lo ideal se entrelazan indisolublemente y por tanto guarda resonancias de lo que acontece en las fronteras de lo poético.
48. Con el paso del tiempo las geometrías extrañas impulsan la metamatemática y las álgebras extrañas descubren la *matemática pura*.

49. En relación con el *límite* y lo inalcanzable, Leibniz ve el *límite* como la configuración alcanzable de una sucesión *infinita* de casos *intermedios*, mientras que Weiertrass lo concibe como una configuración a la que podemos aproximamos indefinidamente sin alcanzarla jamás.
50. La palabra poética tiene un comportamiento cualitativo cercano a los *infinitesimales* que concibió Leibniz como “evanescencia de una cantidad inasignable”, la cual puede estar organizada según ordenes incomparables a los que se puede aplicar la operación del *paso al límite*.
51. La operación del *paso al límite* suspende el principio del tercero excluido e introduce en matemáticas consideraciones *cualitativas* que sobrepasan lo cuantitativo. El límite y lo que está limitado son “homógonos”, término de Leibniz que permite comprender cómo “la igualdad es límite de desigualdades, el reposo del movimiento, etc...”.
52. El concepto de *valor-límite*, explicado por Cauchy, perfecciona el cálculo infinitesimal y profundiza en lo *cualitativo*. El *valor-límite* representa ahora la operación, el *proceso* del “acercamiento mismo”; ya no es aquello a lo que los valores concretos van aproximándose.
53. En la poesía de Valente se da una constante modulación infinitesimal de los *límites* verbales.

54. El concepto de *diferencial* en Leibniz fue producto de su observación de la naturaleza, en cuyos pliegues infinitos previó la existencia de distintos órdenes de infinitud y de diversos grados de diferenciabilidad y por ello constituye una buena metáfora de la estructura de *expectroversión* de los límites verbales.
55. Los cálculos diferencial e integral traducen los problemas universales de disgregación y reintegración. El paso de lo uno a lo múltiple y el retorno de lo múltiple a lo uno.
56. En los cálculos diferencial e integral se vislumbran reflejos de la diseminación, desmembración y reunión del cuerpo del poema que tiene resonancias de los mitos sacrificiales relacionados con el *logos*.
57. La poética de Valente coincide con la idea de integración de Leibniz, la cual es vista como *síntesis compendiadora de una infinita multiplicidad*.
58. La integración *expectrovertida* del poema podría apreciarse desde la perspectiva geométrica formulada por Leibniz, en la cual la forma o figura geométrica aparecían como una unidad vista en la perspectiva de una serie infinita de términos componentes. El proceso de integración podía ser considerado como la transición ideal a un cumplimiento efectivo de la forma, realizada no como límite, sino como síntesis compendiadora de una infinita multiplicidad.

59. El cálculo diferencial se basa en los conceptos de número real, función, *límite* y *continuidad*, considerados como unos de los más importantes de las matemáticas. El *límite* aparece como potencia del continuo. En los grados de variación encuentran su límite las relaciones diferenciales. Las vecindades de cada grado son el límite de series que se prolongan unas en otras. En síntesis el *límite* queda definido por la *convergencia*, como se da, también, en la poética de Valente.
60. El concepto de *convergencia* está simbolizado por el *fuego* que en la poética de Valente corresponde a “la última forma de las formas”. El fuego es uno y múltiple, cambiante y permanente, símbolo de la palabra inicial, del *Logos*.
61. En la matriz del poema se potencia y musicaliza la *protoforma* del álgebra.
62. El método de las abstracciones del álgebra permite hacer brillar las *transiciones*.
63. Los poemas crean el “álgebra” universal del *fuego* o del *logos* que podemos representar por una simple tríada: $F = r^p \leftrightarrow c \leftrightarrow m$. En donde r^p representa la potencia de la raíz o de los restos, c el centro, la convergencia o la ceniza y m la memoria, matriz o materia.
64. El lenguaje opera sobre el lenguaje, *algebraicamente*, toma signos de la ausencia de signos, prende *otros fuegos*.

65. El poema teje los nombres *infinivertidamente*, desde el revés. Los Cualisignos deshacen y rehacen el pensamiento.
66. El método de las abstracciones del “álgebra” permite distinguir y sintetizar los ritmos *expectrovertidos* e *infinivertidos* en las experiencias *límite* como la ignición, la inmersión y el derrumbamiento.
67. La estructura de *infiniversión* sigue el movimiento de la génesis del poema con un ritmo que crece hacia adentro, hacia abajo y hacia atrás. Este ritmo *infinivertido* apunta hacia lo informe, vuelve al silencio, a la raíz del canto.
68. La estructura de *expectroversión* sigue el ritmo espectral de los cualisignos que irradian en los *intersticios* del poema y traman sus múltiples horizontes.
69. La estructura *expectrovertida* alude, también, a la extensión del vuelo, del florecer o del alba, extensiones que arrastran sombras como los pantanos arrastran fuego. Se trata de una estructura mixta que conjuga la diferenciación e integración.
70. Como en los colores de Turner o Rothko, las series sonoras y/o semánticas de las palabras convergen ensombrecidas y transparentes por su coexistencia.
71. En la convergencia interna las palabras se aproximan *infinivertidamente* hacia su origen o fuente, transformándose. Las palabras se vuelven lejanas, abisales, huecas, inalcanzables, *trans-idas*.

72. En la convergencia externa, las palabras son expectrovertidas, invadidas por la sombra de su coexistencia con otras palabras, proyectan sus variaciones y potencialidades; se hacen irreconocibles, vastas, universales, y se produce el deslinde de la transparencia; los bordes de las palabras arden y están ardidados.
73. La idea de “diferenciación” que se adopta como metáfora del cálculo diferencial se puede ampliar a los conceptos de matización, singularidad, coexistencia, multiplicidad, estructuralidad y virtualidad.
74. Las relaciones diferenciales son naturales a la estructura *expectrovertida* de lo poético. Estas relaciones encuentran su *límite* en los grados de variación y cada grado es el *límite* de series que se prolongan analíticamente unas en otras.
75. La relación diferencial en el poema tiene una virtud de potencialidad o *expectroversión* por la cual los *límites* comunican la potencia del *continuo*.
76. En la poética de *límites* fluidos de Valente un signo prolonga la sombra de otro signo. La coexistencia de los signos lleva a la *expectroversión*, a lo *indecidible*, a las vacilaciones y a la génesis de los umbrales. La marca de diferenciación en el *continuo* nos permite reconocer matices y pensar en la materia como un último matiz de la duración.

77. La estructura de *expectroversión* capta el estilo epigramático de Valente, cuya forma se cierra sobre sí y obtiene su propia conclusión infinita por cuanto todos los signos se interpretan unos a otros con la máxima energía.
78. En la poética de Valente todas las palabras son sensiblemente matizadas, sus tonos y subtonos coexisten *expectrovertidamente*, sobre los bordes, bajo fulgores y penumbras. Determinadas zonas de sombra, determinadas oscuridades se corresponden con su distinción. Las ideas se forman y se diluyen de acuerdo con el contexto de su síntesis fluyente. Conjugan potencialidades y comprenden fluctuaciones, variaciones, subvariaciones, es decir, *infiniversiones* y *expectroversiones*.
79. En la estructura *infinivertida* podemos prever la potencia de un fondo inmemorial, *trascendente*, que determina toda una virtualidad de coexistencias, que preexiste a los signos del texto poético.
80. En la estructura *expectrovertida* encontramos la red de lugares intermedios donde se da la determinación recíproca de los signos. Un sistema de relaciones genéricas a partir del cual los elementos simbólicos se determinan recíprocamente.
81. Valente destaca en Novalis tres experiencias *límites*: su empeño en la destrucción del principio de contradicción como barrera opuesta al conocimiento, su búsqueda de afinidades

con el universo, que es característica de los escritores románticos y su exploración en el lugar más interior del alma humana. Este modo extremo de pensar y vivir de Novalis se genera, como hemos visto, en su diálogo intenso con Leibniz.

82. Valente escucha a Leibniz, vía Novalis. El sistema leibniciano penetra en el concepto de *límite* desde diversos frentes y contempla en general problemas límites que son una prefiguración extraordinaria de la lógica de la primera mitad del siglo XX.
83. El símbolo-límite del *fuego* bajo tres dimensiones, la lógica, en cuanto idea de lo múltiple y de lo uno; la poética en cuanto palabra inicial o *Logos*; y la semiótica (en fusión con la poética) en cuanto símbolo *axial* que forma una constelación semántica con *el árbol, la cruz, el centro y el rayo*, constituye un modo precioso de aproximación al problema de la *integración*.
84. En la poética de Valente el símbolo del *límite* conserva la antigua tradición que lo vincula con el símbolo de la *cruz*, el *abismo* y el *silencio*.
85. La *cruz, el árbol, el centro* y el *rayo* constituyen símbolos universales, axiales. Estructuras de *unificación* de la materia que indican pruebas superiores, formas indirectas de traducción de la realidad última que sirven de medios de meditación, de elevación.

86. En la poesía de Valente el *Logos* aparece como el *ciego legado*, el *límite* o *memoria* al cual se aproxima de modo oscuro y secreto la palabra poética.
87. El sentido del poema desciende a la música que le ha dado origen.
88. El *Logos* concierne al despertar, *ante-comienzo*, *ante-palabra*, *indeterminación*, inocencia, alba. Es el *límite del pre-aparecer* que hace que la forma reingrese eternamente en la formación. El *Logos abre* los límites de lo concebible e indica la *incompletitud* de la obra.
89. Formulamos la tesis de un *límite* en el cual se encuentran los principios y los fines *más allá* de los principios y los fines, un tipo de *destino intangible* que hace que las palabras que parecen inmóviles en el poema estén en un continuo movimiento.
90. Una tragedia surge cuando falta *esa palabra* del *Logos* y la visión absoluta de lo divino se vuelve incomunicable y no puede encarnar.
91. El símbolo poético revela la herida del *Logos*, la permanente *incompletitud* del lenguaje y por eso genera la búsqueda de *horizontes*.
92. Novalis y Leibniz exploran en la potencia formal que *delimita* los conceptos.

93. En la poética extrema de Valente se descubre la intensidad de exigencia formal de la nada.
94. La poética de Valente se configura en movimientos de *delimitación e ilimitación*: como lo axial, la aproximación, descenso, inversión, lejanía, retracción, sombra, silencio, transparencia, unidad, nada, *infiniversión, expectroversión*, etc.
95. El concepto de cálculo penetra en la teoría poética con Novalis y Poe, para seguir con Baudelaire, Valéry y Mallarmé.
96. La exactitud tiene un doble valor que está en su matización como *indeterminación*.
97. La forma *infinivertida* del poema se va delimitando por un rodeo incesante desde la nada, lo informe, los restos, vestigios y cenizas.
98. En la formación del poema vemos cómo se producen los incrementos infinitesimales de la inscripción de la palabra en lo invisible.
99. Valente, como Poe, invierte el orden de los actos poéticos. En estos poetas la "forma" está al comienzo, es originante, formante. Una "nota" prelingüística, similar al *ursatz*, señala el camino donde se encuentran los contenidos, los que se convierten en portadores de fuerzas musicales y de sus vibraciones más allá del significado.

100. Valente, como Poe, crea una *lógica de reciprocidades* que se extiende sucesivamente a los estados del poema haciendo simétrico el intercambio *universal*.
101. Valente, como Mallarmé, prevé una “lengua pura” que es *ausencia y brecha* de toda lengua.
102. En Leibniz, como en Valente, el lenguaje aparece como creación y formación espiritual.
103. Las palabras en Valente pueden ser consideradas como las mónadas de Leibniz, es decir, como “perpetuos espejos vivientes del universo”.
104. La unicidad del cálculo poético de Valéry consigue sacar una Voz pura e ideal. Se caracteriza, como la poética de Valente, porque coordina la mayor cantidad de factores independientes y su formalismo relacional contempla la misteriosa y exacta distribución de las luces y las sombras.
105. La estructura *expectrovertida* de los *límites* en cuanto *recombinación* de signos y activación de símbolos nos recuerda el movimiento general de la *Característica* leibniziana que enfatiza, peirceanamente, la utilidad de signos generales y el proceso fundamental de recombinaciones relacionales.
106. La *Característica* es una auténtica lógica universal, involucra un cálculo de los problemas y los *límites*, una combinatoria en la que Leibniz se revela como el primer “formalista”, el primer matemático del orden y de la cualidad.

107. El proyecto leibniziano de reintegración de una lengua perfecta se aproxima a lo que Valente llama la restauración de la experiencia de los orígenes.
108. La estructura *infinivertida* se genera en experiencias extremas que tienen el poder de proyectarse hacia el origen y donde el movimiento creador puede ser infinitamente recommenzado.
109. La estructura *infinivertida* reactiva los sedimentos. Desciende a la memoria de la materia. Opera en la integración del sentido.
110. La estructura *infinivertida* detecta un *trans-mundo* o un mundo anterior al mundo. Una invasión de sombras proyectada sobre el lenguaje.
111. La estructura *infinivertida* se vierte sobre lo ilimitado e informe. Formas sumergidas, reptantes, lentas, pugnaces. Infinitamente móviles, como en el caos primordial o en la física lucreciana.
112. La estructura *infinivertida* genera un torbellino de autodestrucción y creación sin término.
113. La estructura *infinivertida* converge hacia el origen; al lugar donde la palabra se indetermina, transforma y metamorfosea
114. La estructura *infinivertida* visiona el vértigo de los orígenes que colinda con escenarios míticos de lucha entre contrarios.

115. La estructura *infinivertida* funciona en un continuo, se articula en la misma vibración circular de la vida.
116. La estructura *infinivertida* señala lo genésico. El proceso oscuro de la generación desde el humus infinitesimal.
117. La estructura *infinivertida* actúa en la frontera entre el cero y el infinito.
118. La estructura *infinivertida* permite a la poética de Valente autoexplicarse aplicándose indefinidamente sobre sí misma.
119. El límite estructurante de la *expectroversión* poética tendría, como mínimo, las “mismas” propiedades de un *modelo cónico*, entre otras, las de que envuelve cierta armonía, el problema o teoría de las sombras, el principio de continuidad, las cuestiones que conciernen al infinito, la existencia de una invariante en una secuencia de metamorfosis y la cuestión del punto de vista y de la expresión en general.
120. Los poemas de Valente forman posibles *modelos de sección cónica*. Así que el cuerpo del poema podría ser la elipse que se genera por la intersección de un plano inclinado (el deseo) y un cono (la musicalidad). Dentro del cono gira transversalmente la elipsis y como tal tiene dos focos, el vuelo y la quietud que le llevan a transformarse *expectrovertidamente* en el cuerpo traslúcido del poema.
121. Las palabras poéticas pueden ser comparadas con las mónadas de Leibniz. Son éstas almas que expresan el mundo entero y lo

incluyen en forma de una infinidad de pequeñas percepciones, pequeños resortes. Y, a su vez, en la palabra poética se producen acordes que corresponden a zonas del universo; sus ondas inmemoriales inciden sobre ella y cada palabra se transforma en un pequeño texto lírico que, aunque este comprimido o plegado, es potencia de expansión de la vida y creación de mundos.

122. Valente como Leibniz recupera el problema del infinito y sus especificaciones: series, convergencia, paso al límite. El poema es la curva infinita que toca en una infinidad de puntos una infinidad de curvas, la curva de variable única, la serie convergente de todas las series.
123. Las series sonoras de las palabras nos entregan la operación del *paso al límite* (la ósmosis musical de las aliteraciones) y su convergencia tiende a alcanzar n dimensiones.
124. En Valente, como en Leibniz, el *continuo* que subyace en la reintegración de lo universal permite la reestructuración infinita de las cosas.
125. El formalismo leibniciano plantea un *perspectivismo* que estructura los reflejos universales de lo singular, tal como sucede con la estructura *expectrovertida* de las palabras.
126. El perspectivismo nos revela la potencialidad formal y transformativa de los *intersticios* en el poema. El valor del *continuo* y de la *inclusión*.

127. En la estructura *expectrovertida* del poema, cada palabra equivale a un pliegue de la materia universal que absorbe, refleja, refracta y difracta la luz, el sonido, el sentido.
128. De modo *expectrovertido*, la palabra *modula* la materia.
129. La *expectroversión* hace aparecer la conexión de todos los perfiles o puntos de vista de cada palabra entre sí, la serie de todas las curvaturas o inflexiones. Lo que se capta desde allí es la variedad de todas las conexiones posibles (visuales, sonoras, significantes, etc.) entre los trayectos de una palabra a otra: el poema como laberinto ordenable.
130. La mímica de las palabras expresa la visibilidad del espíritu y la perspectiva acústica de las figuras transicionales.
131. Contemplamos los *límites* como *intersticios* del poema en los que localizamos los mecanismos de la *expectroversión* que inducen las combinaciones de lo posible e imposible.
132. En el lugar de la *concauidad* el signo se descompone y abre en su interior un nuevo exterior, un nuevo espacio de parajes reversibles y combinatorios.
133. Las singularidades pertenecen plenamente al *continuo*, aunque no sean contiguas. El *continuo* está hecho de distancias entre puntos de vista.
134. *Expectrovertidamente*, el poema sólo aparece a través de sus metamorfosis o en la declinación de sus perfiles.

135. Las palabras en la poética de Valente han sido deslindadas de todo uso, haciéndose lejanas, intocables, irreconocibles e inauditas, con lo cual recuperamos una palabra pura, silenciosa, abisal, transustancial, *trans-ida*.
136. En el tránsito interior de la palabra *tran-sida* se manifiesta el fondo de silencio que la rodea o entreteje y este paisaje algebraico nos permite, en otra escala, contemplar el poema como una escultura, como un cuerpo con gravitaciones o como una pintura en la que los horizontes *se funden* o *se multiplican*, las palabras colindan sonidos y sentidos, trasvasan y conducen la corriente poética infinitamente, de modo sublime.
137. Lo sublime de los movimientos de *infiniversión* y *expectroversión* de los límites *desborda* la forma para que fluya la infinitud de la imaginación. Hace del poema un cuadro en el que no podemos saber, al margen de la forma lineal, dónde comienza o termina cada verso, porque las palabras conjugan luces y sombras; deslindan la transparencia.
138. Los bordes ardientes del silencio explican la *expectroversión de los límites*, es decir, el exilio entre espectros, los haces de la nada y las radiaciones del nunca.
139. En el interior del poema, las palabras pulverizadas colindan sonidos y sentidos. Y dejan al desnudo los hilos de *silencio* que las entretejen. Algebraicamente, el sentido oblicuo se difunde entre las palabras y el poema se hace inagotable e ilimitado.

140. Las “álgebras” universales del *fuego, el silencio, la lentitud y el derrumbamiento* nos permiten vivir el arte de las transformaciones, los intercambios incesantes entre la forma y el fondo, entre el sonido y el sentido, entre el acto y la materia.
141. La “algebraización” de la experiencia de los *límites* implica la disposición de hacer visibles y sensibles los pensamientos, al conservar a través de ellos y desarrollar por ellos mismos las formas del lenguaje.
142. En la poética de Valente observamos, “algebraicamente”, cómo la materia inventa los actos, por ejemplo, *infinivertidamente*.
143. Conjeturamos en su poética un “álgebra” segregada, *infinivertida*, que equivale a una escritura original – *vertida u ofrecida* lentamente-, extraña, exótica, invisible, encubierta, cuyos restos se estructuran enigmáticamente.
144. Lo algebraico de las formas primordiales y lo simbólico convierten la estructura de sus expresiones en más sensible y más interesante por sus sentidos o sus valores inesperados.
145. Con unos signos muy depurados se obtienen las notas de una escritura poética que opera como un álgebra del fuego, el silencio, la lentitud o el derrumbamiento, en la que todo es llevado *siempre más allá*, a pensar aquello del nunca.
146. El “álgebra” o escritura de la *lentitud* surge como la abstracción de la combinatoria de las cenizas, el ascenso, la sombra y la

memoria. Se forma *infinivertidamente* en la segregación de un sonido lejano y *expectrovertidamente* en una luz laberíntica.

147. En la *concauidad* de la *lentitud* de la escritura poética se daría el “verter” de modo cabal. Lo “vertido” que pertenece al campo conceptual del sacrificio o la ofrenda nos permite comprender cómo el poema destruye *infinivertidamente* lo dicho para construir y *verter* el vacío de lo indecible.
148. El modelo de las geodesias de un cono puede geometrizar los movimientos de la estructura *infinivertida*. Las geodésicas, trazadas en hélice sobre el cono, progresan, como el poema, de modo indiferente de adelante hacia atrás, o de atrás hacia delante; conjugan “metafóricamente” un futuro hipotético y un retorno al origen. La expansión del poema sólo obtiene su vida a partir de la reiteración indefinida de los *pasajes* por el origen del cono.
149. El conjunto de la figura de las geodesias de un cono se proyecta sobre dos nuevos diagramas, según el punto de vista: lo *infinito* o lo *infinitesimal*, que son, también, los puntos de vista de la estructura *infinivertida* del poema. Se puede afirmar sobre ellos la conjunción de la extensión, el volumen, el cuerpo y la pulverización de la materia.
150. La estructura *infinivertida* describe un proceso genésico y de trasmutaciones que generalmente se inicia con un *derrumbamiento*.

151. La isotopía del *derrumbamiento* configura las constelaciones semánticas *del cuerpo caído, el aire desarbolado, la torre socavada, los animales del tiempo, etc.*
152. La experiencia límite del *derrumbamiento* se vive, en la poética de Valente, como una escritura de escrituras y por tanto pertenece a un nivel lógico más abstracto que tiene la capacidad de algebraizar una combinatoria de propiedades de propiedades: así D (derrumbamiento) aparece, metafóricamente, como un modelo sintético de L (lentitud), C (concavidad, vacío) y N (nadie).
153. La poesía vive en la conflagración, torsión, inversión, irisación, difracción, retracción y silenciamiento de los límites.
154. La formación del concepto de *intersticio* corresponde lógicamente a la infinitud de lo intermedio.
155. El concepto de *límite* en Peirce presenta unas propiedades estructurales, modales, topológicas, cognitivas y metafísicas que ayudan a comprender la experiencia de los límites en la poética de Valente, en donde, al modo peirceano, el límite opera como *tercero* –mediador entre un interior y un exterior-, y por tanto, inscrito en un continuo.
156. Los arquetipos del *crepúsculo y del otoño* que se procesan en los poemas, constituyen esquemas de *expectroversión* en donde las inherentes dinámicas de los *límites* se resuelven por medio de sutiles consonancias y modulaciones cromáticas, que,

más que acuerdos armónicos entre opuestos, consisten en suaves e insospechadas transiciones que revelan siempre un más allá.

157. El advenimiento de las sombras que invaden completamente la composición, la dinámica de las ósmosis entre blancos, amarillos, ocres y grises inundan el poema, y la línea, oculta, cubierta, estática, tiende a desaparecer. El límite o frontera se entiende no como delimitación de un espacio, sino como *plena infiltración de lo inefable*, expectrovertidamente habitado por una conjunción de colores.
158. La lógica *trivalente* de Peirce ilumina la comprensión del valor de lo que se mueve *en los límites*. Ayuda a entender la importancia epistemológica y creativa de los *bordes*, así como de las *coexistencias* de los signos.
159. El tercero es el que trasmite la sensación de continuidad de la alteridad y la ausencia que subyace detrás de todo intento de apaciguamiento de los contrarios.
160. La dinámica lógica de la infinitud de lo intermedio (tal como la concibe Peirce) corresponde al rasgo más característico de la *expectroversión* de los límites.
161. El halo de las palabras sigue una modulación infinitesimal, *expectrovertida*. Las pulsaciones y el colorido del poema siguen el movimiento del crepúsculo. El prisma de sus colores ardientes se transforma en oscuridad para tornarse en claridad,

transformarse en sombra y luego en noche que acoge en su luz.

162. En la ondulación de la materia podemos detectar la emergencia de la forma.
163. En la poesía de Valente la materia *expectrovertida* siempre está virando y vibrando entre los intersticios, resquicios o bordes, rememorando nuevos sentidos.
164. En la poesía de Valente, como en el lenguaje de los Hopi, las palabras están titilando, palpitando, rodando, girando, cimbreando. Y son sacudidas en medios sutiles: dan un destello, resplandecen, están relampagueando, fulgurando, etc. *Viven expectrovertidas.*
165. Valente, como Peirce, crea nuevos órdenes a partir de los *límites*. Situándose en ellos, uno y otro captan las oscilaciones y extienden nuevos espacios del conocimiento y la creación.
166. Podemos inscribir la poética de Valente dentro de la *lógica de vecindades* de Peirce, que conjuga un tercer valor vinculado al continuo; de este modo se trastoca la lógica bivalente de lo puntual por las lógicas polivalentes asociadas al continuo (intuicionista, de los haces y la lógica categórica).
167. Tanto en Peirce como en Valente, los umbrales de la realidad se estructuran en una compleja red de límites y fronteras.

168. El continuo subyacente en el poema corresponde al espacio del que trata la *topología*, la cual considera los intersticios entre lo interior y lo exterior, describe las tensiones entre lo adyacente, lo colindante, lo contiguo y lo alejado o inaccesible, a partir de la cercanía o proximidad.
169. En Valente como en Peirce, los términos no tienen existencia propia; aparecen como componentes subsumidos de la semiosis que indican relaciones o funciones y por lo tanto el interpretante en una semiosis se transforma en representamen en otra y el índice puede ser símbolo también en otra. Se trata de una *transacción pura*.
170. Una *transacción pura* en la que los componentes de la semiosis no se distinguen de la *experiencia transitiva*.
171. En Valente, como en Heidegger, el límite es “aquello desde donde algo comienza su ser”. La palabra lleva a la corriente del poema las dos extensiones de paisaje que se encuentran detrás de las orillas.
172. El espacio intenso del poema está promovido por las *posiciones* topológicas que son descripciones de *la amplitud y fluidez de los límites*, expresables con las preposiciones *con, a través de, entre, por, cabe, fuera de, etc.*
173. Los *márgenes* dan distancia, torsión, oblicuidad, simultaneidad y nuevas dimensiones al conocimiento y a lo desconocido.

174. Valente, como Bajtín, profundiza en el inmenso valor y densidad de perspectiva que implica el vivir en las *fronteras* culturales.
175. La importancia lógica de lo *intermedio* la asociamos a la *expectroversión* de los límites y de lo *reverso*, a la *infiniversión*.
176. La *infiniversión* poética anima a explorar en la exterioridad, la lejanía, el afuera y la *expectroversión* en las fronteras de las escalas, en las oquedades, en las hendiduras, en lo espectral e iridiscente.
177. El valor de lo intermedio y el espesor de los bordes tienen repercusiones epistemológicas muy importantes que son afrontadas por diversas lógicas no clásicas, en donde se indagan propiedades propias de lo limítrofe: en la funcionalidad estructural de lo negativo, en lo constitutivamente contradictorio, que incluye la membrana del límite, es decir, que incluye el tercio excluso.
178. La *expectroversión* de los límites libera la fluctuación conceptual.
179. En la palabra poética los *límites* internos ensamblan el signo en relación con un bucle externo que los abre a una constitutiva dispersión.
180. El *límite* poético apunta a lo Abierto, lo vacío, lo libre, es la relación con el *afuera*. El *límite* comienza en lo insondable, entre el sonido abisal de las cosas.

181. La palabra poética presenta una misteriosa torsión en los límites que nos recuerda la cinta de Möbius porque tiene un *solo componente de contorno*, no es orientable, y el fin coincide con el comienzo. La palabra poética, en su *silencio*, es reserva de una palabra por venir y nos da la vuelta, aunque estemos muy cerca del fin, hacia la fuerza del comienzo.
182. La experiencia de volverse en las palabras irreconocibles, tomarse en los restos que quedan de su calcinación e incluso decirlas en “aquel” mismo lugar inmemorial, constituye un proceso que significa por sí mismo en lo que elude, elide, abstrae y supera, por lo que el tránsito de abstracción es parte del sentido así creado.
183. En la poesía de Valente, como sucede en la lógica simbólica, es factible hablar de la disposición de los “ideogramas” en su vinculación con las significaciones, de simetrías sonoras y de esqueletos conceptuales. Contemplar las perspectivas abstractas de sus ideogramas, su danza icónica, oscilaciones, transferencias de sus bordes, simetrías simbólicas y formales, esquemas de génesis, esquemas de recursión, etc.
184. La *expectroversión* en cuanto semantización del poema, descubre cómo se generan sus perspectivas abstractas, los valores lógicos de la fusión de símbolos y recombinación de ideas.

185. La densidad de la *operatividad* de los *límites* está relacionada con los movimientos misteriosos de las *escalas* y la infinitud de lo intermedio.
186. La lógica simbólica considera la red de relaciones lógicas e, igual que la poética de Valente, *desborda lo clasificadorio*.
187. El método formal nos permite sobrepasar los callejones sin salida del razonamiento natural, criticar las pseudoevidencias y *deslocalizar* las fronteras de lo que se creía contradictorio.
188. La pura materialidad de la sintaxis de los sistemas formales les da el poder de transgresión indefinida de sus *límites*, con la posibilidad de construir sistemas indefinidamente extensibles. Esta transgresión también la encontramos en la poética de Valente, como ya se encontraba antes en Mallarmé.
189. Un germen de “sistema formal” asociado a la experiencia de los *límites*, tendría la forma: ----- \mathcal{L} ----- . La cadena de guiones representa el silencio, el vacío, los precipicios entre las palabras.
190. La potencialidad de los poemas de Valente puede ser comparada con los textos-matriz con que opera el grupo Oulipo; dichas “creaciones creantes” contendrían, a su vez, poemas totalmente nuevos.
191. El historial musical en que están inmersas las palabras nos permite oír-ver en sus letras formas pre-sintácticas del espesor y la transparencia de la materia.

192. Se puede vislumbrar una corporalidad profunda de las palabras, cuyos límites nos permiten imaginar sus “contornos” o resortes universales (sondas, fotodetectores, etc.), el orden de sus oquedades (pasadizos, ranuras, etc.), destellos y fases de fundido (memoria musical).
193. Entre la energía tectónica de la palabra *trans – ida* “oímos y tocamos” una musicalidad universal en la cual podemos seguir las modulaciones remotas del *GRUPO N* (*nunca, nada, nadie*).
194. Las posiciones de la letra *N* en el volumen del texto hacen del poema un cifrado cilíndrico, ya que sus iteraciones lo circundan y permiten reconstruirlo desde el plegado de sus radiaciones.
195. Existe una relación recursiva entre el fondo del poema (*trasmundo*) y las figuras musicales de sus signos: inversiones, *strettos*, fugas.
196. Los límites de *nunca, nada y nadie* operan como notas o melodías de la palabra *trans-ida*.
197. Las ideas que son armónicamente distantes sólo están vinculadas en la profundidad.
198. El vibrado o fuga de la *trascendencia* nos permite comprender la misteriosa simplicidad de las palabras por la que éstas se musicalizan a sí mismas, como luz áspera o luz quebrada. Comprender la invasión musical de las sombras sobre todos los

signos del poema con acordes *expectrovertidos* entre las líneas de los versos.

199. La semiótica musical de los límites nos insta a pensar las interacciones diagramáticas en las cuales los sistemas de signos trabajan directamente con las realidades a las cuales ellos se refieren.
200. Por la ley del continuo no se puede saber dónde acaba lo sensible.
201. En la poesía de Valente se puede detectar el *límite* del *Ursatz* como germen musical que horada el poema de memorias pre-composicionales.
202. El plasma sonoro o proposición primitiva del *Ursatz*, original y originante de lo poético, expresa su condición necesaria fundamental de elemento mínimo y potencial que resuena con las leyes *matemáticas del fondo del universo*.
203. Las notas del poema derivan del espacio de fondo; tienen un ritmo *infinivertido* y por éste las letras arrastran formas inmemoriales.
204. El poema puede ser visto como meditación de ese sólo movimiento musical inicial, *Ursatz*, que se va conformando laberínticamente en la espera compositiva de su creación y en consonancia con los movimientos abisales del *Grupo N*.

205. En el espacio del poema los sonidos tienen cualidades de densidad y volumen, es decir, texturas. Y podríamos decir que estos diseños o geometrías evolucionan en conceptos.
206. El poema actúa como el *prisma de un ritornelo*, retorna al origen para sintetizar sonidos y silencio, luz y sombra, transformaciones y descomposiciones.
207. Los *strettos* como lugar de la fuga del poema donde las entradas del motivo y la contestación se estrechan, deslizándose entre sí y el no, reflejan el problema lógico de la *indecidibilidad* y trascendentalmente el de la diacronía.
208. En la obra de Valente, los poemas se refieren a la *poesía* por medio de bucles *infinivertidos*, en los que se desata una energía liberadora que diluye el mundo, hasta desaparecer el poema y desaparecernos.
209. La recursividad, en el ámbito lógico, implica parcialidad, un vaivén entre lo finito y lo infinito. Esto se constata, también, en el campo poético porque allí los poemas siempre se forman como fragmentos de algo inalcanzable. Fluyen y refluyen sobre un fondo innominable.
210. En el texto del poema descubrimos que interactúan *recursivamente* la “materia”, la forma - fondo y la indeterminación de los signos en todos los niveles. El ritmo de las frases alude a un acto o figura. El espacio se hace sensible.

El silencio toma cuerpo. Lo visible se hace coextensivo a lo invisible. Contemplamos en el texto la espiral del crecimiento.

211. La *fermentación* de las figuras en el poema obedece a la recursividad entre el fondo y la forma.
212. El lenguaje siempre retrasa hasta el infinito el *límite* que lleva consigo, se arroja en el exceso o en la falta.
213. Un diagrama de las transiciones recursivas del poema revela un poder en el lenguaje de ser contemplado, visto, el poder de figurar.
214. El fondo del silencio interviene recursivamente en cada fragmento *infinivertido* del sentido.
215. Una "categoría", en el sentido de la *teoría matemática de categorías*, en la cual los objetos se conocen por sus relaciones sintéticas con el entorno o "propiedades universales", sería en poesía el *grupo N [nada, nunca, nadie]*, a través del cual las *palabras liberadas* o indeterminadas expresan relaciones sintéticas como la *infiniversión* que alude a retornos, inversiones, inclusiones, traslaciones, oscilaciones, etc. De tal modo que, por ejemplo, se *invierte* el sentido en el *afuera* y *oscila* entre la materialidad de lo infinitesimal y la infinitud de la memoria.
216. Las palabras poéticas pueden ser vistas como los "objetos libres" de la teoría matemática de categorías. Son prismas translúcidos que reflejan la *síntesis*, entre el cero y el infinito, y

la expanden en una red de relaciones, como por ejemplo el símbolo del vuelo del pájaro que desaparece.

217. En los arquetipos de *nada*, *nunca* y *nadie* encontramos el mismo ambiente genérico de traslados transversales de propiedades universales que se da en la *teoría matemática de categorías*; por lo que es posible que el arquetipo como “objeto libre” y descarnado se refleje en cualquier categoría abstracta del *continuo* de la escritura poética.
218. Los arquetipos de *nunca*, *nada* y *nadie*, sintetizan el universalismo de los esquemas abstractos de la poética de Valente; como “categorías libres”, son *reflejables* en el arquetipo de la *marcha al centro del origen*, en la categoría de la *ausencia*, o en los arquetipos del *preaparecer*, del *trasmundo*, del *Deseo infinito* o del *ansia de lejanía*.
219. Lo trascendente se va filtrando en los arquetipos o “categorías libres”. El *nunca* como arquetipo del cuándo sin tiempo, la *nada* como arquetipo del adónde sin lugar y el *nadie* como arquetipo del quién de la sombra.
220. En la teoría de categorías, las matemáticas contemporáneas recorren muy diversas gradaciones de lo universal y de lo genérico. Y la evolución de la relacionalidad hace prever la evolución de los universales, ya que lo universal no es más que el sustrato más alto y decantado de la relacionalidad. Esta

evolución asombrosa también se puede rastrear en la relacionalidad abstracta del *grupo N* [*nada, nunca, nadie*].

221. Cuando las palabras poéticas han sido liberadas al máximo, pueden ser vistas, decimos, como los “objetos libres” de la teoría matemática de categorías. Son vestigios, restos parciales que alcanzan riqueza semántica al ir representándose en diversas categorías universales que les dan vida.
222. Los teoremas de representación de Freyd abocan, entre otros, a dos aspectos que quizás podamos asociar en cierto modo a la poética de Valente: *representabilidad*: la obra se ve como un tejido relacional, con inmersiones y demarcaciones sígnicas; universalismo: la obra se basa en esquemas abstractos (generales), antes de ser contextualizada (concretizada).
223. En los poemas de Valente se descubre un *continuo* que puede ser considerado modelo parcial del continuo peirceano en cuanto a su carácter general (posible, indeterminado), sintético, intenso e ilimitado.
224. En ese modelo de continuo se puede contemplar el carácter transitivo y transformista de los *límites* sintácticos y semánticos.
225. En el continuo peirceano los *límites* son explorados por una “lógica de vecindades” y, como sucede en la poética de Valente, los *límites* resultan ser abiertos, potenciales e infinitesimales, es decir, están involucrados en un proceso de *deslinde de la transparencia*.

226. La “lógica de vecindades” explica el *glissando* que se da entre las palabras poéticas y que constituye un campo de posibilidades armónicas de varias dimensiones.
227. En esta poética comprobamos el *continuo* no sólo soporta los traslados sino que, más profundamente, los induce, aproximando y desplegando sistemáticamente la unidad de la materia.
228. El paso natural de lo continuo a lo contiguo en los textos poéticos nos recuerdan, también, la teoría genérica de los bordes de René Thom.
229. Los *límites* sonoros y semánticos, en la poética de Valente, son interpretables a la luz de la “lógica de vecindades” de Peirce, de la teoría genérica de los *bordes* de Thom o como “pequeños osciladores”, según la teoría de Poincaré.
230. El hipotético *oscilador* en los bordes de un continuo nos ayuda a comprender la lógica del desdoblamiento de los bordes en los poemas, es decir, el vaivén analítico y sintético de la estructura *expectrovertida* de los *límites* que diferencia la fibra de los sonidos o dispersa la figura de las letras y palabras, dejando intervenir el fondo de lo blanco o del silencio, para luego reunificarlos en un único ritmo, en la simultaneidad de una imagen.

231. Los *límites* del pájaro-luz y de la memoria-raíz se configuran como “flechas universales” -en el sentido de la teoría matemática de categorías- del *continuo sintético del canto*.
232. En el ámbito de lo poético es posible escuchar un eco infinito en los umbrales vacíos de las palabras, un rumor universal, un fondo inefable, una *continua tensión trascendental*.
233. Los conceptos universales de las abstracciones de la teoría matemática de categorías y del continuo peirceano nos permiten formular, metafóricamente, el *continuo* de lo poético *I*, de una palabra que se mantiene fuera de toda circunstancia, del tiempo y espacio, intemporal e inextendida.
234. *CONTINUO POÉTICO I* = (infinito, indeterminado, intenso, inextenso, irreductible, incontenible, inmemorable, intemporal, invisible, ilocalizable, inconmensurable, informe, incandescente). Tal es su campo conceptual.
235. En el proceso de *unificación de la materia* cada palabra se hace interminable: aire - mar – canto – pájaro – luz - tierra. Anegadas sus lindes, continúa el légamo.
236. Las redes de las palabras poéticas nos remiten a una *Lógica de relativos* que examina la forma de la *relación* en toda su generalidad y en sus diferentes especies posibles.
237. La *lógica de relativos* con su extraordinaria genericidad descubre en el ámbito poético un *continuo* plástico, un lugar

sintético de enlaces y de tránsito de las modalidades (campo genérico de las posibilidades puras).

238. La reflexividad es una característica del continuo que nos permite pensar la recurrencia de sí mismo, ver el sí mismo como una relación y ver la otra dimensión que siempre esconde la reflexividad.
239. La reflexividad no sólo hace un flash de nuestro derrumbamiento, con los jirones de vida, sopla en nuestra sangre.
240. Los poemas de Valente pueden leerse como *transformaciones* de mitos, tales como: Orfeo, Perseo, Narciso, etc. Todos ellos relacionados con la problemática del *límite*.
241. La creación de *interpretantes* o construcción de invariantes dentro de un continuo de transformaciones es detectable en toda la obra poética de Valente, que tiende redes de una gran riqueza lógica y topológica.
242. Reconocemos, en esta poética, como *invarianzas* de la procesualidad del límite, las constantes relacionales de *inclusión, inversión, sustitución, implicación y transitividad*.
243. Esta poética se retrae hacia la *Primeridad* indeterminada de lo *cromático* donde “lo blanco”, “lo negro” y “lo gris” son correlativos a los modos de la evanescencia, el descenso y la ausencia.

244. Contemplamos en los poemas una *expectroversión* de los *límites* que es producto del recubrimiento de un continuo cromático y musical que reconstruye una dimensionalidad que está *más allá*.
245. Cada palabra guarda dentro de sí un pequeño *oscilador cromático-musical*.
246. El poema proyecta la larga cromaticidad del vuelo de las palabras, conjuga los restos, las sombras y los umbrales en la modalidad de lo posiblemente imposible: “entrar en lo gris”, en la memoria de la materia.
247. El poema crece como una inmensa pintura que inmensamente va desapareciendo y que nosotros abrazamos con todo el cuerpo desesperadamente.
248. El “otoño” aparece como “límite” o arquetipo del descenso cromático de las palabras, resto de luz; arquetipo en que predominan las relaciones de transición e inclusión, espacio en que se insertan todos los residuos del color, palabras cortadas en otra luz.
249. El arquetipo del *otoño* se inserta sobre un continuo de intensidades, capturando la compositividad de los diferentes niveles.
250. El arquetipo del otoño refleja las isotopías de *la lentitud, el deshacimiento y la muerte*.

251. El *otoño* y *el crepúsculo* son también arquetipos de la *transitividad* de los *límites*, ya que en uno y otro, reconocemos las mismas equivocidades en sus redes luminosas y sombrías. Las mismas propiedades de *expectroversión* o *glissandos*, de tránsitos cromáticos, borramientos y extinción.
252. El otoño arquetípico indica, en cuanto tal, adjunción entre generalidad y vaguedad y relación entre lo uno y lo múltiple. Signo general que se extiende a lo real. Construible como límite categórico.
253. En las “transformaciones” formales o semánticas de la poesía reconocemos como invariante el arquetipo del “límite” en cuanto operación, proceso o “relación” que implica las relaciones de alteridad, de inclusión, de transitividad.
254. La reflexividad cromática o *expectroversión* de las palabras incrementa el campo de posibilidades armónicas de varias dimensiones.
255. En el nivel icónico observamos que la morfología de las palabras “*entre-cruzan*” e “*inter-vienen*” diagramáticamente los horizontes relacionales de los límites del poema.
256. El *ángel* y el *funámbulo* son *figuras-límite* que pueden considerarse como símbolos en la poética de Valente en cuanto que unifican los lugares del combate.
257. La constelación semántica del *agón* está simbolizada en la figura del “ángel”, cuyo carácter simbólico es propio de la

Terceridad, puesto que no indica una cosa particular, sino que denota una *clase* y podemos considerarlo como una invariante, puesto que se trata de un símbolo genuino que es una ley general que no puede ser realizada por completo.

258. En estos poemas constatamos que la generalidad y la vaguedad son correlativas al pensamiento, el cual oscila siempre entre los abismos de lo primero (libertad, vaguedad, contemplación) y lo tercero (generalidad), en tensión de alteridad (segundo).
259. La pendularidad del pensamiento está animada desde la Primeridad de lo poético. La Terceridad no es separable de la Primeridad.
260. La función del rema descubre en los poemas el límite de la *ausencia*. Este avance semiótico nos permite comprender que las modalidades de la significación son irreductibles a las presencias ya que articulan la propia desmesura del *infinito*.
261. El *rema* es el zócalo enunciativo que sintetiza la sintaxis como posición de búsqueda, superposición de estados y extraño entrelazamiento del aquí y allí.
262. El trastorno de la posición de lo existente en su movimiento anónimo hacia un afuera no se puede nombrar porque es puro verbo; de repente entendemos que el verbo no es meramente el nombre de una acción ya que su función más auténtica consiste en producir el lenguaje.

263. El valor metonímico y tático del lenguaje implica que las palabras llevan consigo la huella de un entorno que las enmarca, por lo que incorporan los índices de su pragmática: crean el afuera desplegando la potencia virtual que contienen.
264. La palabra se potencia como centro convergente y divergente de significancia.
265. El tacto de la lejanía aparece como huella de la ausencia irrecuperable en figuras como la elipsis y la anáfora.
266. La acción elíptica o *infinivertida* del lenguaje abre distancias en el poema al hacer girar sin fin la semántica del concepto.
267. El rema contiene la vida sensible; su Primeridad sorprende otra significación más acá de lo dicho, una “esquemización misteriosa” no tematizable.
268. En la pura función del rema retorna *infinivertidamente* el hormigueo del desfase de lo idéntico que perdura detrás de la transformación de las palabras y cuya perduración es la huella que permanece ignota.
269. El verbo abre la indecidibilidad de lo *infinivertido*, una diacronía oculta, un entretiempos en el que se pulveriza para dar paso a lo Otro.
270. La palabra poética vuela detrás del aire como rescoldo de las cenizas. Distancia profunda y distancia elevada, también manifestada en el esbozo de la gramática cuyo fondo remite a un pasado no elucidado aún y que mueve los niveles léxico-

semánticos de las palabras en otro sentido dado por *sobresignificación* suya.

271. La distancia del verbo se hace infinivertidamente proximidad. El rema nos permite pensar al unísono el lenguaje y el contacto o la evanescencia de la proximidad.
272. Como expresión y *proximidad*, el rema remite a una dimensión profunda; es aproximación a la ausencia infinita. Al no haber sido tematizado, el rema asiste a la relación con lo inconmensurable, con el Otro.
273. La universalidad de la *proximidad* nos lleva a considerarla como un arquetipo cuya significación invade lo poético.
274. El rema indica el devenir ausente, el acontecimiento del *lugar*, la germinación de la escritura.
275. El centro del origen concentra las ambigüedades extremas, allí oscilan las confrontaciones, impera la *indecidibilidad*, se retienen las fugas y se acelera el pasaje a la nada.
276. Los espaciamientos, los remas, el sesgo de la sintaxis y la caída de las palabras instauran la magia del lugar puro y permiten ver el paso de lo continuo a lo contiguo.
277. La materialidad del lenguaje nos acerca la comprensión de la ausencia por su peso, ritmo, figura, elementalidad.
278. La palabra poética gira por la ausencia de las cosas, su movimiento desea alcanzar en general la comprensión de la

ausencia, pero esta ausencia es infinita y no puede estar contenida en una sola palabra.

279. En la palabra poética escuchamos cómo lucha la nada, cava, curva el pensamiento, busca una salida y agrieta las formas, derrumba sus límites y se abre a otros nombres que no son términos, sino conjuntos inestables, remas, en cuyo deslizamiento sin fin aparece la desaparición, la desposesión, el hundimiento en el vacío.
280. La poesía busca el momento límite que la precede.
281. La poesía retrocede hasta el límite en que pasan las palabras a lo invisible, se nombra geológicamente a partir de la ausencia de todo.
282. La poesía transforma las palabras por medio del olvido al que relega su *imagen*, su *sombra* o *icono*.
283. La palabra poética está en transe, *trans-ida*; como material magnético está configurada por un límite expectrovertido, resulta ser la nota o vibración de una escala geológica. Y como límite infinivertido procesa desde su adentro su erosión.
284. El agua, el aire, los elementos, se viven como pura cualidad; *límites* que expresan la fuerza inmediata de la existencia que nos disuelve.
285. En la poética de Valente la elementalidad mineral es propia de la pasividad de la palabra poética.

286. Estamos ante experiencias de los *límites*, ligadas a lo genésico o a la existencia anterior al mundo como la “pasividad”, la “espera”, la “materialidad de la noche”, la “escucha”, la “impersonalidad”, la “musicalidad”, “la elementalidad”, “lo informe”, “lo desértico”, “lo inmóvil”, “lo milenario”, “la incandescencia”, “lo sin fondo”, lo “inmemorable”, lo “incontenible”, lo “ilocalizable”, lo “invisible”.
287. Los fragmentos del viento, la tierra, la luna, la luz, el agua, el aire, representan las isotopías del *preaparecer*.
288. Al ser disueltos en lo elemental, la fuerza inmediata de la existencia nos sumerge en la *alteridad*. Irrumpen, de este modo, las cualidades conexas de la impersonalidad, vulnerabilidad y pasividad.
289. Los movimientos erosivos de reptación y suspensión de las palabras hacen sensible la coexistencia del tocar y el ver. Revelan el poder del lenguaje de figurar, descienden hasta el grado ínfimo de sus unidades y arrastran desde lo geológico o abisal la agitación e insurrección de lo que será el arquetipo de la destrucción.
290. El viento arrasador, la lluvia espesa, el agua creciente son isotopías de la destrucción, figuran *infinivertidamente* la erosión de las palabras: el agujeramiento, el polvo y las cenizas.
291. Las formas concretas llevan dentro no sólo el límite de su contorno, sino el principio de su ruina.

292. La semántica se dispersa a la vez dentro y fuera del espacio de la obra. Pero tales extremos configuran, a su vez, la sintaxis, una sintaxis semántica: el dentro retiene y el fuera extrovierte; alude, adivina, transe, mueve el significante hacia nuevos significados con sus transiciones específicas, que son también las de la materia.
293. El poema se conforma como proceso abierto de un límite insoslayable, como fragmento de una pretensión inaudita.
294. Varias experiencias poéticas sobrepasan los *límites* de la cultura y la especie, tales como “la desolación primordial”, “el deseo insaturable de lo invisible”, “la huella abismadora”, etc.
295. Se conjeturan tres arquetipos del lenguaje: la *sombra*, la *proximidad* y la *huella*, cuya universalidad sobrepasa los *límites* de la cultura y la especie.
296. La *huella* del *Decir* aparece como la distancia y el fondo del horizonte cuyos límites se retraen espacial y temporalmente: límites antepredicativos, innominados e inmemoriales que horadan el espacio interpretativo.
297. En la *huella* del significante actúa la ex–cedencia, la ambivalencia. Indica la apertura hacia la alteridad absoluta.
298. El *Decir* poético se configura en la *tensión* de límite de la *huella* estratificada, inaprensible e imperecedera.
299. La *huella* se filtra para siempre en la palabra y vuelve enigmático lo que se creía próximo, propio y presente.

300. Todas las relaciones de la función sígnica se fundamentan en el tercer miembro *ausente*, esto es, el *interpretante*.
301. El pensamiento se curva bajo la intensidad de lo desconocido, lo cual emerge por unos instantes para volver a hundirse.
302. El carácter creador e *ilimitado* del *objeto dinámico* de Peirce estaría relacionado con el concepto de *sobresignificación* y con la experiencia de la *infinita escucha*.
303. El concepto de *sobresignificación* que Valente asigna a la palabra poética está vinculado a la atención a una voz que ya es tensión, *límite*: estar tensos ante algo anunciado antepredicativamente. Y esta tensión interna de voz afecta a la intención fenomenológica de la indeterminación general del lenguaje y a la concreta, más reducida, de la palabra respecto de lo que designa, las denotaciones o connotaciones del signo.
304. La sonoridad del silencio o la soledad del sonido ilimitado del *objeto mediato o dinámico* la podemos formular así: O.M. =S.S=E = (ESCUCHA, ESPERA, ESPACIO).
305. La ilimitabilidad del objeto mediato tiene resonancias metafóricas con los cardinales "inaccesibles" que quedan "más allá" del universo conjuntista usual y que aseguran su consistencia, según la analítica de Tarski.
306. El objeto dinámico dilata el sentido del universo. La piel extendida de la palabra se abre a la escucha desde la profundidad originaria del espacio.

307. El ritmo *expectrovertido* del poeta nos permite escuchar los ecos y susurros de lo inaudito como sucede con las figuras acústicas de Novalis que expanden las luces y el polvo cifrados en cada letra.
308. La trascendencia del sonido verbal no es una relación en presencia, sino una transición que se da en la pasividad que se abre a la escucha.
309. La poesía constituye una tríada cuyas relaciones se soportan en la Primeridad de la indeterminación y evolucionan hacia la unidad de lo heterogéneo, hacia las mediaciones o Terceridad.
310. La Terceridad de la poesía es equivalente a la intertextualidad que es propia de su continuum o conductividad.
311. La experiencia de los *límites* en la poética de Valente se acerca a la de Mallarmé: la creación al interrogar la insondable nada en cada grado de existencia descubre un reflejo de cancelación, una conjetura que se incrementa hasta la aniquilación.
312. La tensión de *expectroversion* crece en la transposición de los objetos al terreno de la ausencia. El lenguaje, al abolir los objetos, los crea como vibraciones o tensiones abstractas de “plurivalencia ilimitada”.
313. La experiencia de los *límites* en la poética de Valente se acerca a la de Eliot. En uno y otro escuchamos la música subterránea e interminable de la demolición. Ambos plantean el problema de la *fragmentariedad* de las imágenes.

314. La isotopía de lo fragmentario remite a la relación de *incompletitud*.
315. Los textos *fragmentarios* de Valente llevan hasta el *límite* lo que designan, ignoran las contradicciones, son *indecidibles* y dejan escapar el sentido. Hacen extrañas las afirmaciones, las deslizan y las borran.
316. El sentido efectúa su topología dinámica al formar o reformar en el *límite* los acontecimientos. El sentido siempre es doble e *infinivertido*: sigue siendo el mismo para la relación inversa, tiene el doble efecto de superficie, revés y derecho que precede a toda relación.
317. La sintaxis-límite en la poesía de Valente está hecha de flexiones reflejadas. En la topología de estas flexiones hay un doble movimiento que desenvuelve el lenguaje en el cuerpo y el cuerpo en el lenguaje, *creando otra voz y otro cuerpo*.
318. Esta sintaxis está hecha de cascadas y de suspensiones. Tiene una forma *multiserial*, como en matemáticas, en la que convergen o divergen simultáneamente varias series heterogéneas.
319. La función simbólica de la palabra abre los límites geológicos de la memoria.
320. La lógica estilística de Joyce en su compleja red de relaciones destila el "objeto" para, como sucede en la poética última de Valente, remover de él la mayor cantidad posible de realidad.

321. En Valente como en Joyce encontramos la triple o cuádruple simultaneidad interior de un simbolismo formal, funcional y conceptual que determina la *fluctuación* del objeto que va desde su disolución hasta su síntesis abstracta.
322. En Valente y en Joyce el sonido conjura la cadena de los símbolos. La densidad de la noche se incrusta en el cuerpo y sólo quedan los rumores de aquélla.
323. La semiosis creativa del poema discurre entre un límite que bordea lo infrasemiótico, aquello que empuja y subsiste, y la *Primeridad*, de lo que es apertura, sondeo abstracto y visionario, de lo que aún no es, pero ya late. Instante vibrátil, flotando en el limbo de lo concebible e interpretable.
324. La *infiniversión* poética tiene implicaciones que trastornan cualquier linealidad; su contraluz curva el pensamiento.
325. La creación tiene un componente abductivo, en cuanto instinto, animalidad, emoción, imaginación, adivinación y elección.
326. La abducción irrumpe como un destello de comprensión que sería la innovación de un ritmo, una epifanía –como diría Joyce-, un salto por encima de lo que ya se tiene. Actúa como un signo que sugiere su objeto a cualquier interpretante y, por ello, podríamos decir que es afín con la naturaleza pura de las palabras poéticas que son aún enigma, oráculo, conjuro, acertijo y/o adivinanza.

327. La *enigmaticidad*, más acá de la forma es propia del campo abductivo en cuanto tratamiento de las huellas, indicios y vestigios. Investigada por Peirce nos da luz sobre la poética de Valente.
328. El *proceso de sondeo y tanteo* de la abducción presenta analogías con el que se experimenta en la creación poética.
329. La conclusión hipotética sustituye una complicación inextricable de sensaciones por una concepción simple, una “única perturbación armoniosa” o “emoción musical” que se encuentra también en el nacimiento del poema.
330. En Peirce la *experiencia* nunca se reduce a los datos de los sentidos, antes bien, comprende “la producción mental completa”. Por tanto, la experiencia directa nos permite tener una idea de Dios y, al mismo tiempo, de que aquello, inefable, permanezca incomprensible, como sucede en la poética de Valente.
331. Los poemas nos cuentan su propio nacimiento, la *infiniversión* de su formación.
332. Muy debajo de las piedras sopla, nieva, llueve, aparecen teoremas, salen soles y, suenan los poemas.
333. La creación poética comienza con un buceo en lo oscuro; allí la materia informe es sondeada por medio del lenguaje y, durante el mismo proceso creador, se produce el conocimiento; éste se va haciendo al tiempo que se hace el poema.

334. Valente y Peirce hicieron de una hoja de papel posibles universos. Peirce llamó a ésta, hoja de aserción y le hizo cortaduras para poder pasar a otras dimensiones correspondientes a las redes de un continuo universal. Los diagramas, perforaciones y vectores que realizó sobre esta hoja, profunda y maleable, expandían las sombras de universos posibles y necesarios.
335. Los sistemas de gráficos existenciales peirceanos, como los poemas de Valente, conforman modelos donde se integran los cruces de fronteras.
336. El modo de experimentar la nada en la poética de Valente se acerca al de los gráficos peirceanos que la representan unas veces como sombra del universo y otras como su doble. Este icono de la nada se presenta unas veces bajo la forma de una película o fotografía sin revelar de los hechos del universo y otras veces bajo la forma de un mapa geográfico cuyos puntos están en correlación con los elementos del universo del discurso.
337. El valor material de lo diagramático se constata en muchos niveles poéticos, como por ejemplo, en la fonología expresiva: algunos fonemas sugieren un determinado contenido porque aparecen acumulados en un decurso que asimismo por sus connotaciones sugiere el mismo fondo.

338. Los poemas están contruidos como un espacio diagramático. Su peculiar topología, su “complejidad toposensible” nos permite hacer preguntas sobre la *transformatividad* en niveles muy abstractos:
- ¿Cómo se transforma una realidad invisible en un *continuum* físico?
 - ¿Cómo transformar en un continuum expresivo las propiedades de algo que, a causa de su inefabilidad o de su complejidad estructural, no es conocido todavía?.
339. El valor icónico de los límites esquematizados en el poema está en que encierra el modelo de una diversidad de poemas posibles.
340. Las matemáticas y la poesía diagramatizan las relaciones desplazando territorios, franqueando umbrales y precipitando conjunciones. Sus diagramas segregan la figura de la forma.
341. El poema toma forma de sí, su diagrama *infinivertido* se abre a la red de lo invisible y se tensa hacia su centro. La ejecución constituye la interpretación.
342. La lógica diagramática de los poemas es multidimensional (escapa siempre a lo lineal). La escritura se expande y fluye al menos en dos direcciones, su diagrama abduce espacios recursivos, modula estratos: crea pensamiento.

343. El carácter abstracto del diagrama funciona directamente en una materia con rasgos no formados que pueden combinarse los unos con los otros. Actúa en la emergencia de la forma.
344. Lo diagramático es entendido en lo esencial como “un icono de las formas de las relaciones constitutivas de su objeto” (4.531) y no funciona para representar, sino que construye lo imaginable. Esta atención a lo posible del proceso resulta decisiva para entender la génesis de la forma en la ciencia y creación artística.
345. La abstracción y la *levedad* coinciden en la poesía de José Ángel Valente de tal modo que los signos son canalizados por una red verbal que los adelgaza hasta constituir hilos en donde operan variables sutiles e imperceptibles de un alto grado de abstracción.
346. Estamos ante una lógica de orden superior, un sistema de, al menos, tercer orden en donde la componente de *levedad* recorre propiedades de propiedades, en una variación continua que afecta a la vez al contenido y a la expresión.
347. La lógica de relaciones de Peirce, como la poética de Valente, hace vibrar el albur de los entrecruzamientos.
348. Valente y Peirce crean *redes de umbrales*, consideran las sombras de los signos, les otorgan a éstos la máxima *levedad* y devastan lo dicho.

349. La lógica de relaciones de Peirce, como la poética de Valente, desborda todo razonamiento basado en la relación “es”. Considera lo que se quiere decir con su negación, su recíproca, su afirmación conjunta y con las conexiones terceras de infinitud intermedia.
350. En Valente y en Peirce “la lógica de relaciones” constituye el filtro natural para liberar lo activo-reactivo (Segundidad) y fundirlo en una continuidad general más alta.
351. Por un proceso de *expectroversión*, Valente abre estrías en las versiones de los signos para recavarlos en sus transversalidades semánticas.
352. Valente y Peirce decantan y simplifican al máximo los términos, para luego usarlos creativamente en todos los ámbitos concebibles.
353. La lógica de relaciones nos ayuda a comprender por qué las relaciones de segundo, tercer grado, etc., dentro de un poema producen la asombrosa *transformación* de las palabras, es decir, que éstas, por medio de sus relaciones, se hacen intocables e irreconocibles.
354. Las palabras adquieren las propiedades del *ámbar*, que es fluido fósil, segregación muy ligera, dura y quebradiza, que se electriza por frotamiento y arde con facilidad.
355. Las redes semánticas de la poesía de Valente se configuran desde la tríada límite de la materia: restos-sombra-luz.

356. La *materia* de los límites se puede generalizar con rasgos semánticos: Sombras: tiempos remotos o fuera del tiempo, invasiones, luz indescifrable, espectros, anonimato, etc. - laberíntica-. Residuos: infiltraciones, restos, vestigios, ruinas, etc. Luz: fosforescencia, transparencia, animalidad, etc.
357. El concepto poético de *trasmundo* surge en la interrelación conjunta entre las categorías del no-tiempo, el no-lugar y el anonimato. En la experiencia límite del ansia de lejanía.
358. El concepto de *trasmundo* lo podemos ordenar en una cadena léxica espectral: umbrales- sombras- trasmundo- distancia- desaparición.
359. Las redes conceptuales del *trasmundo* diagraman el vuelo a la trascendencia: el deshacimiento y el desprendimiento del tiempo, del espacio y del yo.
360. En un nivel más universal la red del *trasmundo* traduce el campo conceptual de lo *trascendente*, compuesto por *la ausencia, la alteridad y el deseo infinito*.
361. El *trasmundo* o la experiencia límite de lo *trascendente* se sintetiza en el Grupo N [*nada, nunca, nadie*].
362. *La sed de infinito* de la poesía nos recuerda los cardinales "inaccesibles" que quedan "más allá" del universo conjuntista usual y que afirman su consistencia.

363. Las categorías peirceanas y la poética de Valente dan vía libre para profundizar en la fluidez de las fronteras entre sentimiento, palabra y pensamiento.
364. La idea de “límite” siempre se *ensombrece* en los confines del lenguaje.
365. En la sombra de los límites se presagia una fuga y un retorno, es decir, un ritmo *infinivertido*; se sale del lenguaje para entrar en él.
366. En los umbrales de las palabras se teje el universo. Las membranas de las palabras son cruces del alma.
367. En los niveles que están cercanos a la *Primeridad*, las palabras respiran en campos imantados, energéticos. En el nivel de la *Segundidad* se diferencia cada letra, cada sombra del sonido, cada rescoldo, cada singularidad, cada borde y, en la *Terceridad*, se dan colateralidades, adjunciones, proyecciones, paso de fronteras, *lógica de relaciones*.
368. Valente y Peirce confirman que la realidad es pugnaz y batalla por un ámbito donde liberarse.
369. Valente tenderá a elaborar un material de pensamiento fronterizo para captar fuerzas no pensables en sí mismas sino como mediación en un tercer elemento, el *cuerpo*, que sería el continuo de la escala enigmática de la materia.
370. Los más valiosos y singulares aportes de la poética de Valente se concentran en la experiencia radical de la *Primeridad* – el

origen de las cosas-, que implica la inmersión en “las cualidades del sentir”, y la *corporalidad*, el reconocimiento de la inmensidad del vacío creador y la unificación de la materia.

371. Las “cualidades del sentir” se viven en los poemas de un modo complejo como: “materialidad” (materialidad de la noche, de la escritura, etc.), corporalidad, Deseo (el “recomenzar”, los comienzos abruptos e incesantes), densidad existencial (del vacío mismo), la desnudez de una musicalidad inmemorial, levedad de la altura (del desprendimiento), tensionalidad del límite o arco tendido en el universo, retracción (la anterioridad del exilio).
372. La sensibilidad informe de la *Primeridad* constituye el fundamento del conocimiento. Los aspectos *cosmogónicos* del “aún no” están asociados con la *materia* oscura de la palabra en tanto que implica posibilidad.
373. Las palabras poéticas confirman la tesis de Peirce de la propiedad límite de las *cualidades*. Éstas son puros posibles, *quizás*, arcos tendidos en lo invisible, “nacer a la mañana del mundo”, vuelo vacío sin ave.
374. Las letras incendiadas siguen el ritmo de la experiencia extrema del desaparecer, trazan los diagramas del *transir* y *desdecir*. Y en su ensombrecimiento se tornan intocables e irreconocibles: pájaros en el confín del amanecer.

375. La *cualidad* de la expresión fluctúa *infinivertidamente* entre el lodo y el soplo.
376. En la Primeridad descendemos al límite genésico en que comienzan a respirar las palabras y se arrulla el poema.
377. La categoría de la Primeridad corresponde a lo *sensible*. Constituye una herramienta clave para entender lo *ilimitado* porque abarca la *indeterminación*, el enigma del límite, es decir, la disolución en la luz, el autoborrarse, el “antecomienzo”, la absoluta libertad interior.
378. En los poemas se vive la desnudez de la realidad amorfa en que la sensación prevalece en su “exotismo”, sin mundo, sola Primeridad sin fin.
379. La experiencia límite de la Primeridad en la expresión poética vislumbra *cualidades* como: el fulgor, la musicalidad, el vacío, el azar, la sensación, el exotismo, lo impersonal, el rumor, la materia, la salida mística, la “proximidad”, lo “nuevo”, la pasividad, la libertad (variedad y multiplicidad), lo informe, lo súbito, la vida, el aislamiento, lo ininteligible, el sentimiento, es decir, la posibilidad.
380. Las *cualidades* son potencialidades meramente abstractas, están aisladas de toda referencia, se “tocan” inconmensurablemente en un no-lugar, en un *quizás* separado del tiempo. Esta potencialidad es lo que Valente llama “raíz de engendramiento”.

381. Las palabras aisladas, en un poema, son como mónadas que podemos ver a lo lejos y tocar por todos sus bordes y vértices. Estamos expuestos a su expresión.
382. Vista desde la Primeridad la poesía se concentra en intensidades, fuerzas, densidades que viven en los intersticios de lo incomprensible. Movidas por el deseo de lo invisible, por lo absolutamente Otro.
383. El limo, el Verbo, el cuerpo, el pensamiento, y/o el Cosmos pueden ser comprendidos como procesos bio-energéticos convergentes.
384. La categoría de la *Primeridad* en la poética de Valente se advierte en la relación inmediata que se establece con la *desnudez* desligada de toda forma. Realidad de los limos del fondo o fango de la nada.
385. En el poema opera una oquedad errante, significativa en el transcurso de la significación.
386. En el poema la dimensión anónima de los elementos se vive como pura *cualidad*. Fuerza que nos disuelve y conforma la vida.
387. Al ser disueltos en lo elemental, la fuerza inmediata de la existencia nos sumerge en la alteridad. Irrumpen, de este modo, las cualidades conexas de la impersonalidad y la vulnerabilidad.

388. La existencia transicional y lo súbito del Deseo - en su incesante comenzar- ordenan los recomienzos misteriosos y abruptos de poemas.
389. El *Deseo* en cuanto infinita posibilidad de lo imposible, es la versión poética del teorema de *Incompletitud*.
390. La *Primeridad* en cuanto ámbito de lo sensible, de las cualidades abstractas, de la soledad estética, del exotismo y despojo de la imagen, resulta pura *infiniversión*, en decir, *límite* en que todo se pulveriza y fluye hacia el *nunca*.
391. La experiencia de los *límites* en la poética *infinivertida* de Valente se acerca a la de Samuel Beckett en su actividad inmersiva y excavatoria, sus diagramas de descenso y derrumbe, la retracción de los fenómenos y la atracción por el centro del remolino.
392. En la poética de Valente contemplamos una palabra- ausencia o palabra agujero que es *trans-ida* porque siempre tiende a ausentarse en quien la lleva y también a borrar a el propio poeta.
393. En Valente como en Beckett escuchamos una voz espectral, fantasmagórica, *expectrovertida*, que resuena en la distancia infinita de los límites del rodeo: hacia y desde la sombra de nadie.
394. Valente, como Yeats, busca elaborar su propia materia en el vacío.

395. El poema presenta una suerte de *homeomorfismo* con el fractal llamado “esponja de Menger”, que se obtiene por el *vaciado* de un cubo. El poema se despoja de la forma que, sin embargo, lo manifiesta; *infinivertidamente* se manifiesta deshaciendo la manifestación, viene desde detrás de la forma.
396. La “esponja de Menger” puede ser considerada como un modelo del proceso de *infiniversión* de los límites del poema. Ya que dicho ritmo se configura por la perforación de las palabras que se van vaciando y abren túneles que fluyen entre el cero y el infinito. Y, si transitamos por la “esponja de Menger”, sucede que más allá del cuarto orden de desprendimientos, se hace evidente que al final el cubo está infinitamente ahuecado, su volumen total tiende a cero, mientras que la superficie total lateral de los vaciados crece hasta el infinito.
397. Las palabras de los poemas espacializan y horadan; tienen la singularidad de ser inalcanzables, *trans-idas*, *abisales*.
398. En las membranas de las palabras están los cruces del alma, allí se operan multitud de *mediaciones* de importancia *vital*.
399. En los discursos escépticos y taoístas, la flexibilidad de los términos actúa por deslizamiento progresivo y desestabiliza el campo semántico, como en la poética de Valente; la palabra queda indeterminada, niega sin negar y afirma sin afirmar. Las palabras dicen la nada de lo que dicen.

400. Valente, los escépticos y taoístas, nos liberan del discurso desapareciendo *infinivertidamente* con él.
401. En el taoísmo las palabras están *abiertas* al movimiento de la vida, dicen apenas, dejan pasar la inmanencia, como en la poética de Valente hacen desbordar las determinaciones para que todo coexista en la red musical de las palabras que impregna todo paisaje con el fondo del silencio.
402. La palabra, especialmente en los últimos poemas de Valente, es *trans-ida*, como en el Taoísmo, no deja de renovarse en lo profundo; la continuidad de sus límites le permite ir hasta el fondo del proceso, espaciarse a través de todo, transformar lo existente; el desbordamiento de la palabra permite a la realidad venir y su despliegue alcanza la duración.
403. En la experiencia límite de la poesía y la mística encontramos un orden isotópico de equivalencias suprasemánticas en función del sentido subyacente de mundo originario: escucha, proximidad, acercamiento, “uno para el otro”, significancia, exposición al otro, desinterés, dolor, sujeción del sujeto, pasividad, no pertenencia, no permanencia, pérdida de sí, anonimato.
404. La palabra en los poemas de Valente es *trans-ida*, puro tránsito.
405. La palabra poética o *trans-ida* vive en una escala infinita de niveles tanto hacia abajo, como hacia arriba. En los últimos estratos se activa la memoria geológica de la materia y en los

más aéreos y sutiles se configuran los arquetipos de lo *trascendental*.

406. La palabra *trans-ida* nace en el silencio, tiene los bordes calcinados y está fundida con el fondo.
407. La palabra *trans-ida* siempre se escapa (tardía y temprana); se incorpora más allá del tiempo. Está atravesada por lo otro, por la melodía de la translejanía que está detrás de todo. Está hecha de música pero no es de este mundo.
408. La palabra *trans-ida* resultaría ser una cuerda que vibra en dimensiones extras, las cuales se encuentran ocultas a la percepción. Su forma de cuerda le permite oscilar de diferentes maneras en otras dimensiones.
409. La palabra *trans-ida* transe infinitamente el sonido y la luz del fondo, extrae vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones, transformaciones y transparencias.
410. El ansia del otro es el limo en que adquieren corporalidad las palabras.
411. El cuerpo de la palabra *trans-ida* es, en la poética de Valente, un soma sonoro de sombras que se concentra por eliminación en un momento que cristaliza el universo.
412. En esta palabra hemos descubierto dos ritmos espirituales con manifestaciones acústicas y visuales. Los ritmos generales del *transir: infinivertido y expectrovertido*.

413. Se ritma al interior de la materia. Desde su evanescencia el sonido es impulsado, oscilado, rotado. Torbellino en la voz y en la creación. Lo que retrae y resuena. Sumerge y emerge. El ritmo *infinivertido* se vierte desde su raíz acuática, cantando germinal.
414. El ritmo *expectrovertido* tensa los límites ondulantes. Difracta las palabras y las funde, sintetiza. Traza la figura del poema cuando la contemplamos como un cuadro, en su simultaneidad. Vemos las líneas de sombra, los umbrales, los hilos de ámbar, los laberintos de humo, todo, en la simultaneidad en la que circulan los contornos.
415. Los dos ritmos dibujan los diagramas *límites* de lo poético: el de la materia ilimitada y el de los umbrales de luz.
416. Los *límites infinivertidos* operan en las distancias moleculares y cósmicas del poema.
417. Los *límites expectrovertidos* operan entre los cristales del poema, entre sus espectros, sombras, residuos, subtonos, mixturas.
418. El interpretante aparece en el contacto íntimo de las palabras en el poema o en la chispa del alma con la realidad.
419. El vibrato de la palabra *trans-ida* nos pone en contacto directo con aquello que no es nuestro ser.
420. La palabra *trans-ida* activa en presencia iluminada el *continuum* entre la materia y el espíritu porque aunque su música está

enraizada en la tinta, en nuestro cuerpo, en la piedra y en el aire, no se detiene ahí, se eleva hacia lo Otro.

421. La experiencia poética de lo extremo nos lleva a plantearnos tres problemas centrales: ¿Cuándo comienzan a respirar las palabras?; ¿Cómo se silencian las palabras?; y ¿Cómo nos atraviesa la nada, el nunca y el nadie?.
422. Tanto la *infiniversión* como la propiedad *trans* de la palabra *trans-ida* nos permiten comprender la formación retroactiva de la lengua. Las ideas novedosas nos asaltan desde el interior de las palabras.
423. La palabra más antigua se hace extraña en la proximidad, renace y hace dudar de si está viva cuando comienza a respirar.
424. La propiedad *trans* de las palabras *trans-idas* o poéticas indica su carácter tardío y temprano.
425. La propiedad *trans* de las palabras *trans-idas* indica también su carácter desolado. En el poema, las palabras se hacen irreconocibles e inmemoriales; su cuerpo queda desnudo y por esto desnudan y comienzan a aniquilar al lector.
426. El cuerpo de las palabras poéticas puede ser considerado como un modelo hidráulico de relaciones fluidas. Cuerpo abierto que acoge un intercambio de flujos: entran y salen a y de él. Cuerpo poroso que se resquebraja y se difunde. Cumple la ley de la

disipación lucreciana: al agrietarse, va hasta el final de su propia difusión, se expande, finalmente, despedazado, luminoso.

427. El cuerpo de las palabras *trans-idas* posee dispositivos sensitivos que permiten el tránsito de lo remoto, tales como: ranuras móviles: rejillas de difracción u “ojos”, piel del pensamiento, fotodetectores, radares de lejanías, fuerzas de bifurcación, sondas del porvenir, agujeros de borramiento, energías abisales, cuerdas y concavidades cósmicas, bordes ardientes, torbellinos de espiritualidad, registros geológicos, umbrales de sombras, dispositivos de captura molecular de otras palabras, fuerzas de germinación, potencialidades de transmutación y transformación, densidades residuales – fósiles vivientes-, cauces de resonancia. musicalidad y tonos del decir, alas, ondas - persistencia del vibrato-, elipsis de silencios, etc.
428. Los límites del cuerpo de la palabra poética son contornos circulantes, medios. Sus halos de fuego responden al ritmo de sus límites que activan su vida, y desertizan, vacían y silencian el poema.
429. La alteridad, el trans-irse o el exi-lio son experiencias limítrofes que en la poética de Valente comunican horizontes en los bordes del sobre - vivir.
430. El espacio infinito del ritmo es el lugar de la palabra *trans-ida*; lugar de la existencia laberíntica y desértica.

431. La poética de los límites o *trans* de Valente está animada por la díada genérica sombra-umbral cuya correlacionalidad se refleja en las díadas: no tiempo- no lugar, nadie-muerte, invasión-desierto,etc.
432. La lógica de las relaciones (sombra-nada-nadie-noche) transforman a la *sombra* en arquetipo universal de lo *anónimo*. La *sombra* o lo *anónimo* sintetizan los campos conceptuales de la invasión, la inundación, la inmersión, la oscuridad, la alteridad, la ausencia, el lamento, la ruina, la materialidad, etc.
433. Las experiencias de la respiración y la muerte nos indican que el lenguaje es ámbito resonante de lo otro y del Otro; espacio *transitivo que altera y extraña*.
434. La estética *trans* de la poética de Valente vive en los tránsitos de la desnudez, la ausencia y la alteridad y por ello es resonante con la estética Zen del *sabi-wabi* en cuanto experiencia de la total disponibilidad, desposesión, simplicidad, soledad, pobreza, humildad, insuficiencia, precariedad, melancolía y su característico elemento de la *fugacidad*.
435. La estética *trans* de la poética de Valente, como la estética Zen del *sabi-wabi*, expresa la tensión aguda entre el devenir y la descomposición, entre el surgimiento y la caída, entre la aparición y la desaparición; la relación genérica entre la creación y la desintegración.

436. El traslado metafórico del teorema de Banach- Tarski al plano poético, como alternancia semántica entre lo menos de lo más, y viceversa, plantean correspondencias entre los elementos mínimos de la palabra y la maximalidad del cosmos. Esta valencia invertida de lo infinitesimal e implicativa de lo mínimo en el cosmos representado afecta también a la sobresignificación que los elementos básicos de la palabra adquieren en poesía al representar los valores supremos del hombre y su concepción del mundo.
437. Lo más importante en la formación del poema radica en que los tonos se tejen en relaciones vivas hasta alcanzar lo infinito de la forma en lo infinito de la vida.
438. En la poesía de Valente, como en la de Hölderlin, la vida está en las relaciones de los tonos, en las cuales se incorporan todas las sobras y sombras; lo leve, lo otro.
439. El infinito participa tanto en la génesis como en el efecto del poema. En la sensación originaria, viviente, en que surge el impulso o preanuncio de la forma verbal y en la resonancia y sensación de infinito estético perseguida.
440. En la poética de Valente, como en la de Hölderlin, se transita de una sensación originaria, disolvente y universalizante, dividente y formante y se van generando intensas interacciones conflictivas entre lo material, la forma y lo libre; se rotan todas las metamorfosis para entrelazar espíritu, signo y vida.

441. En la red de resonancias del poema percibimos la corriente de lo anónimo, la oscuridad que rezuman las cosas en su origen, la universalidad e inmediatez de la ausencia, la invasión de la noche de lo no dicho, la sombra que modifica el contorno de todos los signos. Pasividad sin fronteras que invade todo sujeto, toda cosa.
442. La poética de Valente enfatiza la importancia de alcanzar las conexiones o relaciones extremas.
443. La combinatoria asociativa del poema es ilimitada porque entreteje de forma inextricable los límites de los significados.
444. La ironía constituye la figura que mejor define la *expectroversión* de los límites porque introduce en el pensamiento el relieve y el escalonamiento de la perspectiva.
445. El tránsito por las fronteras constituye la experiencia fundamental en la poética de Valente, el enigma del tercero en las relaciones desplegadas. Los contrarios, antónimos, hallan su razón implícita de relación tercera, que los conecta.
446. El *limite* es *ritmo* que en los poemas oscila *entre* lo necesario y lo imposible, lo remoto y lo cercano, lo tardío y lo temprano, el interior y el exterior, lo extenso y lo intenso, la presencia y la ausencia, el fondo y la forma, la inminencia y el aplazamiento, la muerte y la vida, el sentimiento y el pensamiento, la progresión y la retracción, la condensación y la dispersión, la negatividad y la potencialidad, la carencia y el exceso, la forma

y lo informe, la inmersión y la proyección, el errar y el aposentarse, la luz y la oscuridad, la materia y la energía, la caída y el ascenso, lo convergente y lo divergente, etc. Esta *Terceridad* de la lógica horada las posibilidades del pensamiento.

447. El “trabajo” significante opera en los intersticios y sigue actuando en el significado como aquello que lo traslada – *transe* – a otro signo y relación de signo. Por eso se mueve en la frontera.
448. En Valente, como en Musil, lo importante está en las vías de conexión entre sentimiento y pensamiento. En esta tensión los sentimientos impersonales ganan una sorprendente significación.
449. En Valente, como en Peirce, los pensamientos son *generales* pues se refieren a todas las cosas posibles. La generalidad tiene una mezcla de potencialidad cuya ley considera lo que nunca ha sucedido.
450. Desde la *Terceridad* todo poema puede considerarse como una versión de un poema que nunca se escribirá.
451. La *Terceridad* constituye el campo de la intertextualidad. Los poemas acontecen en un continuo, cada uno de ellos surge como un intertexto de otros poemas, porque siempre están mediando entre los poemas precursores y las futuras lecturas.

452. La *Topología* se ciñe al espacio de la poesía en lo abierto (fuera), los intervalos (entre), la orientación y la dirección, la inmersión (en), la dimensión.
453. *La Topología* del poema, los lugares tensos (y líquidos) de éste. Bordes, umbrales, laderas, abismos, pantanos, desiertos, resinas, no son delimitados, recortados, métricos o mensurables; han sido sustituidos por sus relaciones topológicas: relaciones de proximidad, de vecindad, de alejamiento, de adherencia, de acumulación, es decir, posiciones.
454. En la poética de Valente, los elementos (agua, fuego, tierra y aire) funcionan lógicamente como fronteras terceras entre la destrucción o desaparición y la resurrección.
455. Pasamos del caos lucreciano al cosmos inestable por medio del ritmo, el *límite*, lo intermedio, el pensar.
456. El tono trascendente genera los “modelos” del vuelo, la red y lo espectral.
457. El amanecer del mundo se crea en el poema como continuo sintético de relaciones. Relación de relaciones.
458. Las figuras poéticas de los límites: *el umbral, el intervalo, el margen y el horizonte*, reflejan los valores lógicos de *la indeterminación, la indecidibilidad, la incompletitud y el continuo*.

459. El origen o el delirio son continua impugnación. El primer decir quiebra las condiciones de cualquier enunciación, se desdice en lo que dice, trama todas las interrupciones de la totalidad.
460. La sensibilidad del lenguaje todo lo trastoca.
461. En el delirio o en el canto la transposición de límites no sólo modifica soberanamente todas las significaciones sino que inscribe en las palabras un principio de desciframiento, encierra un lenguaje segundo, el de su doble elipsis lógica de autoimplicación. Y esto es también efecto interpretante.
462. El latido de la *Primeridad* es la base ineludible del pensamiento. La *Terceridad* de éste incluye necesariamente la relación con las primeras impresiones no configuradas del sentimiento.
463. Los pensamientos abstractos en las matemáticas y en la poesía cumplen la exigencia de lo que *todavía* no se ha pensado.
464. La palabra poética vuela detrás del aire, lleva inscrita la vida sensible, sorprende otra significación más acá de lo dicho, una esquematización misteriosa no tematizable.
465. La ausencia desmesurada, el pasado inmemorial induce el *grupo N* (nada, nunca, nadie); dispersa para vivir como espectro; súbitamente se está expulsado de todo lugar, en el “Ningún Sitio” del desfallecimiento.
466. La lejanía construye, sopla la palabra que jamás está siendo desde siempre.

467. La tensión del lenguaje se origina en la *alteridad* que implica problemas fundamentales: la ausencia, la distancia, la pasividad, la proximidad, lo transitivo, lo iterativo, lo disperso, lo latente, los restos, lo continuo, lo dialógico, lo reflejo, lo cifrado, etc.
468. Los signos del poema no se limitan al uso de una sola superficie semántica; el significante se despliega en otras dimensiones. Se hunde en un dominio de signos que aún no son signos verbales, y, por otro lado, se eleva hacia otros signos que son mucho más complejos que los signos verbales.
469. Sólo podemos leer el espesor de los signos estando vacíos, cóncavos, sin ojos; leer sin palabras, escrituras cóncavas.
470. Las fuerzas centrífugas del *decir* apartan al poeta no sólo de su tiempo histórico sino de su propia obra.
471. Los poemas se originan a partir de las palabras, son *variación* de un dato verbal sumergido, o de un fonema, cuya potencialidad y plasticidad desborda todo lo dicho.
472. En los poemas quedan los injertos de esa oscuridad; en los aglomerados de las palabras, cubiertas por el mar, permanece aquel fragor volcánico.
473. De ese nombre exiliado quedan huellas, espacios pronominales, y actúa por ellas en el presente de las formas actualizadas.
474. El equilibrio de los sonidos de la palabra oculta se rehace bajo el influjo del poema y crea nuevos órdenes. Detrás de cada

frase se separa el rumor múltiple de la infinitud del lenguaje, *subconjunto* de un significante cifrado.

475. En las dimensiones dramáticas y ambiguas del *límite*, la experiencia de la muerte y la experiencia del origen se confunden.
476. El *Decir* original como significante enlaza la expresión; especifica la relación tendente a una significación; deposita en las palabras una distancia, un resto, una acción que las impulsa y las eleva.
477. La *distancia* depositada en las palabras distribuye las relaciones del espacio según otra profundidad más soberana que el tiempo. El lenguaje de la distancia ofrece el movimiento que hace pasar las cosas.
478. La *distancia* depositada en las palabras implica las categorías gramaticales del inacabamiento, continuidad, iteración, inminencia, proximidad, alejamiento, las modulaciones y modalidades del espejo, el desdoblamiento de los espectros, etc., que son, a su vez, propiedades lógicas. En tal sentido, aspiramos a contribuir, en consonancia con Aullón de Haro y volviendo a una cita suya, “a la gran pregunta, a la conjetura de la ideación esencial” de la crítica cuando ésta “se torna filosofía, tensa significación permanentemente elevada en el inacabamiento”. Es así como la Filología y la Filosofía

convergen, resume este teórico de la Literatura, entendiendo una y otra, evidentemente, bajo su aspecto creador.

479. La *infiniversión* de los límites en cuanto fuga o regreso del *significante* constituye el tema subyacente y la definición complementaria de la escritura; la errancia del *significante* conforma y deforma el poema.
480. Los números irracionales aunque son ignotos se opera con ellos. No son totalizables, ni “representables”; no son reductibles a nada concreto *ni actual*; son inconmensurables, son el *proceso* mismo, como sucede con la sobreimpresión de la *huella del decir* en los poemas en que *nunca es presente*.
481. El *ya* y el *aún no*: el acontecimiento infinitamente divisible es siempre los dos a la vez, como observamos en los poemas de Valente en las “cortaduras” de Dedekind, que no son una localización efectiva del número.
482. La diferencial del *significante* tiene la naturaleza del número como *paraje*; va indicando una diferencia definida en el infinito, y con ello ordenante, rítmica y combinatoria.
483. El número como extensión vibratoria de la vida evoca el cualisigno, pues abarca el ámbito, la resonancia, el clima de la textualidad en un paraje auténtico. De este modo, el lenguaje se inserta en el medio que lo produce.
484. El *nombre* original es integridad y oscuridad que se vislumbra en la apertura de la escritura.

485. La *transducción* continua de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres es el término de la *receptividad* que hay en el nombre para lo innominado.
486. El hombre recibe de la naturaleza una energía procesual, dinámica, una expresión, una “escritura” que le permite dar un nombre a los seres que la integran.
487. En Valente, como en W. Benjamin, el exilio del “nombre” se siente, también, en el presagio de tristeza de la naturaleza, en el lenguaje mudo de las cosas
488. Debajo de las palabras encontramos –y a esto apunta la lingüística desde M. Bréal- una latencia verbal, una palabra inductora de formas, posiciones, movimientos; relaciones que buscan su fundamento, autoasisten al lenguaje y lo reinterpretan.
489. La divinidad viene hacia nosotros desde ninguna parte. Es el porvenir de la sensibilidad. Viene siempre sin que se pueda poseer su fuente; aparece sin que aparezca nada.
490. El poeta, Hölderlin o Valente, se retrae ante la proximidad de los dioses y los nombra oscuros para abrir la lejanía y procurar que sigan siendo los que vienen.
491. En los poemas de Valente, las palabras se *circundan* en una identidad que se devora. El texto se despliega según una profundidad que envuelve las imágenes unas en otras y las extiende hacia lo lejano; se ve que tras el hilo del discurso y

bajo la línea de las sucesiones, es un volumen lo que se constituye.

492. La génesis del poema se da en la recepción de la profundidad cósmica que se aproxima a lo divino. El poema existe de *forma abstracta* antes de su materialización y para alcanzarla el espíritu atiende *conjuntamente* la resonancia de los factores lógicos e intuitivos.
493. La palabra poética es un filamento universal que TRANS parece. Distancia que aleja y aproxima; relación de alteridad que libera y expansiona la potencia de lo virtual; bucle que contiene el sonido o silencio milenarios; huella de la energía *cósmica* de la creación; límite del universo, fractura y repliegue, cruce del infinito.
494. Los límites de las palabras poéticas deslindan la transparencia: su aliento dibuja la vida, sus ojos se hunden en lo no-dicho – tocan lo indecible -, sus membranas vibran en otros mundos – dicen lo imposible – y su materia resuena en lo real –piensa continuo el universo-.
495. La poesía de Valente es también resto y huella del latido cósmico; *modulación* o estancia del canto sumergido en la materia, *variación* del Urzatz que precede el movimiento interior de lo creado, que es origen que contiene un tono y potencia la forma.

496. El crepúsculo, el otoño y el mar son arquetipos de la *modulación* de la materia verbal en la que se dan transformaciones, disoluciones y ósmosis.
497. Los límites de las palabras poéticas son *ritmo* y comprenden la capacidad diagramática del pensamiento.
498. Deducimos de los diagramas poéticos que el medio, la unión, el tránsito, el paso, el cruce, el intervalo, el contacto de dos o más signos son misteriosos, porque radican en el continuo, en el infinito.
499. El poema acontece en el infinito potencial del continuo, donde no funciona el tercio excluso, ni lo puntual, sino solamente lo interválico: el contacto de lo *invisible*.
500. La operación del límite en los poemas nos remite a las ideas relevantes de pausa, intervalo o paréntesis, cuya propiedad de suspender e incluir niveles muy lejanos, puede ser considerada consonante con la “suspensión” que funciona en la recursividad de los sistemas de computación.
501. Las pausas imprevistas nos obligan a desenvolvemos por secretos ritmos en extrañas variaciones. La lógica interválica, los espacios en blanco, “los trazos inacabados”, son también consonantes de la idea de *incompletitud* del teorema de Gödel y, en su manera de “decir sin decir”, son propios, igualmente, de la estética oriental.

502. En los poemas asistimos a una transformación de los sonidos e imágenes y a una disolución de las formas, *paso al límite* o *fuga de contornos*, en provecho de las fuerzas fluidas, de la intensidad de la materia, del aire, de la luz, que hacen que las palabras sean *trans-idas* y vivan en un cuerpo en devenir.
503. El valor de la pausa, del “límite”, del espacio en blanco consiste en que permite el encuentro de lo extenso y lo intenso, el sentimiento y el pensamiento en un archipiélago de incertidumbres y afinidades.
504. El signo se constituye en la dimensión de la alteridad (en los *interpretantes* de otros signos) y la ausencia.
505. El lenguaje siempre retrotrae hasta el infinito el *límite* que lleva consigo, que lo arroja a la condición de estar siempre en exceso o en falta.
506. El lenguaje se desdobra espectral, se bifurca y se devora, como lo manifiesta la poética de Valente en la densidad de la ausencia, en el espesor infinito del espejismo o *expectroversión*.
507. El infinito potencial del lenguaje se manifiesta por un “lenguaje” que se *repite* incesantemente y está por encima de todas las palabras concebibles; un “precursor oscuro” que alumbra y recubre y relata las palabras.
508. Más allá de la repetición desnuda se expresa en el poema una repetición de “desfondamiento”, de la que dependen, a la vez, lo que encadena y lo que libera los signos.

509. La *expectroversión* de los límites manifiesta una repetición secreta o “precursor oscuro” que lo recoge todo, lo destruye o lo selecciona desde distintos puntos de vista en la coexistencia de todas las contradicciones.
510. En general, el arte ante todo, repite ese silencio y esta potencia interior traduce la aspiración *expectrovertida* más alta de éste: envolver todas las “repeticiones” simultáneamente con su diferencia de naturaleza y de ritmo.
511. Los textos de Valente crean *modelos* de una gran complejidad semántica y por tanto inestables.
512. El *modelo hidráulico* creado por los poemas presenta valores rítmicos importantes relacionados con la formación y el fluir del canto. Espacio inestable en donde todo se *vierte y declina*.
513. En el *modelo hidráulico* contemplamos la creación poética desencadenada por el *caos*. Creación *infinivertida* o pulverización de la materia, *declinación, torbellinos*, cambio de las distancias. Lo amorfo, la intensidad vital, las fluctuaciones, las formaciones y transformaciones del ritmo.
514. En el *modelo hidráulico* no hay límites para la materia infinita e informe, *infinivertida*. El poema escrito al borde de las aguas nos revela la función del límite, su transparencia, abierto hacia lo que no tiene término, próximo y lejano a la vez.
515. Las palabras dicen su propio nacimiento. El poema cuenta la génesis de su propia creación; estamos ante la presencia de

todo lo que es comienzo. Allí la materia está gestando y no sabríamos decir dónde termina el limo y dónde comienza la luz.

516. La *trascendencia* que designa el eje vertical puede captar la experiencia de la *infiniversión* de los *límites* como eje de la expresión trágica en cuanto orden de la ascensión y de la caída en el que se cumple el balanceo imperceptible de la subida que se detiene y oscila antes de caer.
517. El poeta como el algebrista pierde inmediatamente de vista la forma de los signos y no sabe en qué se transformarán.
518. La poesía de Valente puede ser interpretada, en cuanto a sus componentes genéticos y diagramáticos, como esquema de una física, una biología y una matemática iniciales, puesto que comparte con ellas unos elementos mínimos de constitución: átomos (palabras), inclinaciones, torbellinos, bifurcaciones, inestabilidad, asimetría.
519. Encontramos en los poemas lo más importante de la ciencia de Arquímedes, su noción de *desviación* y de *incremento*.
520. La obra poética de Valente puede ser vista como una física naciente, de la que podemos desprender fácilmente el modelo Lucreciano. El carácter *infinivertido* de las palabras, los ritmos y las estructuras de los poemas nos habla de todas las componentes de una hidráulica de la transparencia. Todo aquí, como en la física de Lucrecio, fluye, se vierte sin fin. Las palabras son porosas como los cuerpos y la naturaleza

inestable se mueve por torbellinos. Del caos nace el orden y de la caída la libertad.

521. El modelo Lucreciano trabaja con elementos *mínimos*, *infinivertidos*, que definen *umbrales* y operan con *residuos*: los átomos (o las letras) que son pura circulación, el vacío que es puro depósito y la declinación vector puro. Elementos mínimos, umbrales y residuos que retoma la poética de Valente.
522. Los poemas de Valente fluctúan al modo lucreciano, con las texturas inestables de la materia del agua y el fuego.
523. En la poesía de Valente, como en la de John Donne o en la de Lucrecio, las palabras son arrojadas en todas las direcciones como piedras, como sombras.
524. Valente como Lucrecio considera los movimientos de las palabras en el verso, sus intervalos, entresijos y distancias.
525. La poesía de Valente, como la física de Lucrecio, atiende a los estados fundamentales de la materia, a las travesías de los átomos y al vacío. Y extrapola el tacto hacia los estados-límites de los cuerpos residuales. Fluye, fluctúa, flota, ondula, abandona el equilibrio, forma turbulencias.
526. Esta poesía, como la física de Lucrecio, se encuentra en las cercanías del nacimiento y de la muerte. Está en la *naturaleza*, en la *apertura*, en el nacimiento, en el milagro, en la falla.
527. Valente vive la creatividad de la materia y de algún modo nos recuerda a Lucrecio, que vive en un universo reconciliado,

en el cual nosotros accedemos en la materia; somos un torbellino (que puede respirar lo inmóvil) en la naturaleza turbulenta.

528. El proceso de formación del poema está relacionado con el *límite de la fisis; infiniversión* en que se ligan la creación y el caos; el poema y la nada. En su formación la palabra siempre está llegando a procesos de reenvíos, desbordamientos e inversiones. *Infiniversión*, génesis, metamorfosis, modulación, inversión de espacios, tiempos y cuerpos. Recurrencia que nos vacía de toda consistencia.
529. El misterio poético de la transformación del *infinito en cero* corresponde a la materia *infinivertida*, a su pulverización y potenciación.
530. En el ascenso de la conformación de la escala poética la *infiniversion* y la *expectroversion* corresponden a procesos estructurales de aperturas de los *límites* en sus relaciones de *infinitud* con la *trascendencia*, con la palabra *trans-ida*.
531. La *Infiniversión* y la *expectroversión* se configuran como modelos poético- matemáticos de formación y transformación (de la materia o espíritu) que se generan en las correlaciones de los *arquetipos de nada, nunca y nadie*.
532. Vislumbramos eclipses en los límites del lenguaje, los cuales demuestran una potencialidad de lo invisible e inexistente.

533. Las invarianzas lógicas de la inclusión, la inversión y la sustitución concentran la potencialidad de la forma semántica de las isotopías relacionadas con el umbral (como un no-lugar), la sombra (como incisión en el tiempo) y la disolución (dispersión, multiplicidad).
534. El modelo *infinivertido* expresa el aliento (o el sentido) y la materia de la palabra poética; los dos componentes fundamentales de la apertura de los *límites*: el infinito abierto o potencial (en dirección al Otro y a lo otro) y la emergencia de la forma, lo vertido, es decir, la *memoria* liberada por sus sombras, restos, vestigios, ecos, murmullos.
535. Las propiedades espirituales de la interioridad, la pasividad, la desnudez, el desasimiento, se traducen en el progresivo ensombrecimiento del poema *infinivertido*; en la memoria de su silencio.
536. El poema siempre se está *infinivirtiéndose*, es devenir recíproco entre expansión cósmica y cavidad verbal.
537. Las propiedades matéricas y plásticas del modelo *infinivertido* corresponderían a la realidad de la materia de la letra, realidad aglutinante, eruptiva, tumultuosa.
538. Lo *infinivertido* hace referencia a la propiedad de la inscripción de un tiempo infinito en las palabras que corresponde a la memoria milenaria de la materia.

539. En los aspectos formacionales del poema, las reacciones y los choques de las palabras transfiguran su materia, la adelgazan y transparentan hasta transformarla en energía de radiación, *expectrovertida*.
540. La recursividad de las categorías peirceanas permite estructurar semióticamente las transiciones que se dan en las fronteras de la vida, la palabra y el pensamiento. En este proceso la experiencia poética fluye en la categoría de la "Primeridad de la Terceridad", ya que la cualidad de lo poético expresa icónicamente el "desarrollo del orden ideal del universo". El fulgor de la experiencia sensible constituye la posibilidad o condición semiótica que determina la cualidad del proceso de conocimiento.
541. La poesía de Valente es una danza de la oscuridad que, como la danza *Butoh*, nos permite recobrar el *cuerpo*.
542. En la poesía de Valente como en la danza *Butoh*, danzamos en el vientre materno.
543. En las experiencias límite, el cuerpo *deviene* limo, humo de animal, sílaba; vivimos en *trans-cuerpo*.
544. Valente, como Wordsworth, trabaja en las profundidades para respirar en lo *ilimitado* y abrir el territorio del canto infinito.
545. La comprensión de lo potencial nos permite una conciliación entre los modelos hermenéuticos de la filología y del arte contemporáneo.

546. En el poema se manifiesta el triple acorde de la formación, transformación y potenciación de la materia. Transfusión del sonido y la luz en la palabra *trans-ida*; tensión del espíritu en lo que no puede contener.
547. El vaso aparece como símbolo del límite fluido, formante y traslúcido: difusión, disolución, transparencia, tránsito, reflejo.
548. El vaso es modelo del fluir: la forma que es el vacío; un vaso que es puro aire, pura luz, cóncavo de sueños. Modelo topológico por su relación lógica entre adentro y afuera, la inminencia de los bordes. Las posiciones: la acumulación, las adherencias, etc.
549. El subfondo semántico originado por el símbolo del vacío hace que se interrelacionen conceptos y palabras creando familias léxicas y campos conceptuales del lenguaje que convierten en metonimias vocablos que inicialmente no lo parecen, e incluso poemas enteros.
550. Los intervalos del poema permiten que éste sugiera la existencia indecible de un *más allá* de él mismo. El vacío comunica la melodía del silencio. Desplaza los límites en una progresión continua hacia un horizonte que se nos revela inalcanzable, como acontece en el teorema de Incompletitud de Gödel.
551. En los poemas de Valente, como en la lengua de los Hopis, se vive lo vibratorio, la intensidad sin tiempo, los fenómenos

ondulatorios que vienen fuera del futuro, el dinamismo que se despliega por grados y ya está con nosotros en forma vital.

552. La función liberadora de los sonidos del poema actúa un poco a la manera de un mantra, como una vibración universal percibida por el ser entero.
553. En los poemas de Valente todo se vuelve vibración. Sonora y lógicamente todos los signos se responden. Las articulaciones, los acentos, la luz, la sombra, el vacío, las imágenes, etc., se transforman en relaciones recíprocas. Las palabras cambian de valor; su mapa de señales-en-potencia se hace *tirante*.
554. Seguimos a distancia los procesos ondulatorios del poema. Percibimos las palabras por su *onda*, en el borde del suspiro.
555. En la onda de las palabras vivimos la irradiación engendrada por el paso de la impresión en el medio que está creando. Leemos el paisaje ondulatorio generado por la combinación de los valores de resonancia, de los armónicos y de sus relaciones lógicas de tercer grado o más.
556. La *formación*, transformación y condensación o densidad máxima de la palabra poética pueden ser consideradas metáforas de la *pedra* en cuanto diario del tiempo geológico.
557. Musicalmente se ejecuta una luz que asciende y evoluciona pétrea, arde, se borra, integrándose, tenue, con otra sonoridad que se ejecuta en la lejanía de la voz. Así que,

infinivertidamente, luz y voz se responden, se estrechan y se transparentan.

558. En Valente, como en O. Mandelstam, las palabras son piedras que absorben el tiempo, llevan incrustado el pasado y el futuro, sus imágenes son inextinguibles, materia de un edificio sonoro, memoria, duración y, a la vez, diaclasas, *fracturas*; creación de lo que ya es ruina.
559. En Valente, como en Dante, las palabras tienen los tintes y la estructura de los cristales; se han formado y coloreado de manera geológica: *expectrovertidamente*, puesto que han estado expuestas, e *infinivertidamente*, porque en el adentro de su estructura material está su inmenso valor.
560. En Valente, como en Dante, las palabras resultan fosforescentes y, el canto, danza leve y breve.
561. La palabra poética, como el jade, da fe de una falla o catástrofe. El jade, como la palabra, se forma en zonas de metamorfismo profundo.
562. El proceso de *expectroversión* de las palabras, en el nivel de la estructura interna de su materia, sigue el modelo del cristal en cuanto registra la formación, la exposición, transformación, refracción, las incrustaciones, opacidades y oquedades de las palabras.
563. El *cero*, en la poética de Valente, magnetiza los tiempos y *retrae* las formas a la nada.

564. En la formación del poema cada signo opera como una mariposa tenue desprendiéndose de un lugar conocido para integrarse en otra dimensión y, por tanto, aquel signo (o animal) va cambiando su música y su luz, según la posición que ocupa: un desierto, nuestra propia imagen, la memoria, ala sin pasado, la melancolía, Nada.
565. Una onda diferenciadora, *expectrovertida*, se transfiere por todos los signos y nunca son iguales a sí mismos aunque se repitan.
566. En la multiplicidad de formas del poema, una forma se extrae de otra y las palabras siempre devienen distintas, *trans-idas*, y así se vuelven matemáticamente análogas del cero, que es la forma de extracción o, para decirlo con palabras de Frege, *0* es el número que corresponde al concepto “desigual consigo mismo”.
567. En el sumidero del cero se cuenta la pausa, como en el lugar de la palabra se cuenta la nada. Las cosas son incognoscibles en sí y por ello es tan importante la dimensión lógico-matemática que encierra el concepto de posición y al cual somos muy sensibles en la contemplación del poema.
568. La forma es vacuidad y la vacuidad forma y tal es la levedad que anima la poesía - en la línea del budismo Zen-, en la que el universo entero queda absorbido en el sonido que se va desvaneciendo.

569. En el poema, como en el budismo Zen- el vacío es la matriz de todas cosas; el vacío lo penetra todo como sustancia; tiene un carácter dinámico por el que tiende al mismo tiempo hacia la transformación continua y hacia la unidad originaria.
570. En la poesía de Valente, como en la de Mallarmé o en el Budismo, la *muerte* es la posibilidad extrema y esa negación trabaja en las palabras.
571. La vacuidad budista (*sunyata*), el escepticismo (la *epojé*), la *indecidibilidad* de los teoremas de limitación (Teorema de Church) y la equivocidad poética pueden ser consideradas experiencias extremas del pensamiento con resonancias devastadoras similares. Indican la vacuidad del pensamiento y la trascendencia de las dualidades.
572. En la poesía de Valente, como en la tradición china, la quietud interior no se contradice con el dinamismo universal.
573. La *expectroversión* lógico-musical del poema acontece, como en la estética china, por los efectos del *contraste interno* y el *devenir recíproco*.
574. El símbolo del tallo o del cuerpo decapitado en los poemas de Valente accede a lo invisible e inaudible y, como en el torso de Rilke, alcanza un significado muy profundo porque nos permite comprender que también se ve sin la cabeza, sin los ojos.
575. En Valente, como en Rilke, todo se hace *interior*. Estamos ante una poética de la intimidad y una estética de la disolución.

576. La radicalización de la *interioridad* en la poética de Valente, en la que vamos al “fondo del adentro”, la reconocemos en las series de símbolos que se repiten hacia dentro de sí, como la caracola, el mar, el cristal, en las variables textuales que tratan del retorno a la niñez, etc.
577. El espacio interior transfigura todas las cosas, las traduce al interior del lenguaje, a la pureza unificante; allí puede oírse cómo oímos.
578. La *ironía* constituye una de las figuras que mejor definen la expectroversión de los límites porque introduce en el pensamiento el relieve y el escalonamiento de la perspectiva. El objeto al mismo tiempo que se aleja de nosotros adquiere un valor contextual, se reúne en el espacio con otros objetos que interesan para definirlo, como sucede en la *teoría matemática de categorías* y en la *máxima pragmática* peirceana. En la *expectroversión* o en la ironía, el objeto se determina a través de todos los objetos que no son él y trazan su contorno (Terceridad en Peirce); sus límites dicen sí y no indefinidamente.
579. La ironía como arte de las multiplicidades o *expectroversión* nos remite a la geometría. La idea aparece como una multiplicidad continua de n dimensiones que crea versos flotantes y simultáneos e invade de música el poema que deriva en trayectos sinuosos y movedizos por zonas de penumbra e inesperada claridad.

580. El poema que combina lo *expectrovertido* con lo *infinivertido* puede ser considerado un modelo hermenéutico para la estética moderna porque nos lleva a pensar en la génesis de la forma, en los límites de lo formante, en la potenciación, transformación, transposición y disolución de la materia, es decir, en los procesos de infinitud del espíritu y, en cuanto tal, asume los embates, también, del modelo hermenéutico filológico.
581. El poema *infinivertido* desborda los límites de la *fisis*. En sus imágenes se contempla la formación y transformación de todas las cosas. Imágenes que operan en el límite de la materia, en la generación de las palabras o descenso a la memoria de la vida. *Natura naturans*.
582. El proceso de la *natura naturans* está implícito en las isotopías de la *segregación*, *lentitud* y *derrumbamiento* de la materia verbal del poema *infinivertido*.
583. La fuerte inclinación de Goethe por el jeroglífico hace pensar en Valente, así como los términos utilizados en su teoría pictórica: “imaginantes”, “ondulistas” y “bocetistas”.
584. Los límites ondulantes, espectrales y diagramáticos del poema *infinivertido* estructuran un *modelo* consonante con el proceso de creación de los paisajes de Goethe en cuanto éstos implican formación y metamorfosis, sombras y sobras.
585. El poema *infinivertido* es recepción continua del universo; lugar de la materia interiorizada que se entrelaza con la nada.

Infinivertido porque en él se vierte la materia de lo amorfo en la forma del infinito.

586. En el poema *infinivertido nace*, se eleva y se libera la materia.
587. El poema *infinivertido* se *sobrepasa* en sus acciones: se pulveriza lo mismo; se abisma infinitamente en el prójimo, en el Otro; se escucha el ensombrecimiento, se gira en la quietud, se ligan la creación y el caos, se cambian de lugar las sustancias, se hila el sentido detrás del mundo, el cero se invierte en infinito, etc.
588. Lo *infinivertido* nos revela, en la figura de su grafía, su dirección, aliento y principales componentes: el infinito abierto o potencial y lo vertido, es decir, lo liberado por sus sombras, restos, vestigios, etc.
589. El torbellino de la germinación que gira desde el caos ciego o desde oscuridad increada corresponde a una invariante poética, mítica o religiosa.
590. La entrada radical en la materia, a la que nos lleva el poema, nos permite descubrir la memoria de las formas que la materia tuvo y, en cuanto tal, podemos comprender que su raíz infinita es potencia de toda forma posible.
591. El carácter irónico del *ápeiron* que conjuga generación con destrucción lo reencontramos ampliado en el carácter *infinivertido* del poema, de tal modo que se contempla la sombra

devoradora y la transformación de lo invisible resulta cada vez más invisible.

592. La palabra poética aparece en los textos de Valente como el grado más contraído de la materia en que se distiende la duración. Multiplicado radar en los rescoldos del universo, en la memoria cósmica.
593. La *noche* se vincula al caos. Es sinónimo mítico de lo *ilimitado*, último principio que en la poética de Valente permite comprender cómo la forma reingresa infinitamente en la formación.
594. El infinito y/o lo ilimitado poseen, como el poema, una potencialidad no realizable, pero que mueve a lo real desde la realidad misma.
595. Lo *ilimitado* se manifiesta, en los poemas, como el principio negativo y disolvente que derriba la rigidez de lo dicho y devuelve el mundo a un estado informe en el que todas las cosas dejan de ser reconocibles y los acontecimientos se invierten entrando en el revés.
596. El devenir, lo ilimitado, la infinitud, la divisibilidad (o pulverización de los signos que permite su transformación) e *infiniversión* son propiedades que aparecen correlacionadas en la poesía.
597. El concepto de infinito potencial de las matemáticas es iluminador para comprender los procesos de *alteridad* de la

poesía, tales como, *el espacio infinito del ritmo y la distancia infinitamente profunda de la imagen.*

598. En la lectura de los poemas de Valente observamos que la exterioridad del infinito no se integra en lo Mismo; aboca en el Próximo a un ser absolutamente exterior, infinito.
599. En estos poemas podemos reconocer que la voz interior actualiza la sinceridad del testimonio en que la inspiración por el otro es a su vez expiación para el otro.
600. El *nunca* del adónde, del cuándo o del qué configura el límite de lo elegíaco; en otras palabras, nos derrumbamos con el grave leve del nunca de la elegía.
601. En el testimonio del lenguaje la subjetividad se vuelca de golpe en sustitución, desposesión de sí, sujeción a todo, pasividad, recurrencia que sólo puede decirse como el revés del ser.
602. La substitución es liberación que se acusa en la desigualdad consigo misma, que asume el sufrimiento desbordado del otro, fuera de todo lugar, pues el espacio del universo se manifiesta como morada de los otros.
603. La vocación pre-original del *Decir* está motivada por la responsabilidad misma que lo convoca desde su fondo apelativo: lo Otro que lo funda; es la llamada inexorable al error del pensamiento que experimentan los grandes poetas y matemáticos.

604. Valente, como Leopardi, aprehende el infinito potencial remitiéndolo al deseo y a la imaginación.
605. En la idea del infinito, como en la del Deseo, siempre se piensa más de lo que se piensa, dice Lévinas.
606. La pobreza más íntima, la vacuidad, es necesaria para la transformación del espíritu y la recepción libre del infinito.
607. La tensión del Deseo que se refleja en la precariedad de las palabras, porta, al mismo tiempo, un significante que las desborda.
608. Los demostrativos conllevan una misteriosa sobrecarga que indica el infinito o el límite del lenguaje en su posibilidad de significarse a través de un símbolo-índice en que se muestra a sí mismo e indica su propio tener-lugar en la instancia presente del discurso.
609. En los intersticios del discurso siempre hay algo incomprensible e inencontrable, siempre late el enigma del deseo.
610. La experiencia del tener-lugar del lenguaje coincide con la experiencia del amor, de la nada, del origen inconcebible.
611. En las matemáticas modernas, como en el Zen y en la poesía, la forma es el vacío y el vacío es la forma.
612. El cero y el infinito son los números del alma, son elementos ideales que tienen una relación intrínseca con lo numerado (la materia o palabra) y con la operación de la enumeración, el ritmo, la caída y la aniquilación.

613. El cero y el infinito que están implícitos en el concepto de lo *infinivertido*, están, también, expresados en la iconicidad de esta misma palabra; dicha iconicidad aparece como posibilidad que potencia otra posibilidad implicada. El interpretante, que indica la relación misma, coincide con el objeto.
614. El modelo de poema *infinivertido* combina el espacio infinito del ritmo (exilio, palabra desértica, etc.) y de la imagen en cuanto distancia como profunda infinitud o materialidad en que se apacigua la informe nada.
615. La palabra desértica ondula en el poema *infinivertido*, se da en la *apertura* de la relación con el afuera; en el errar infinito en que se invierte el tiempo en otro *tiempo*. Palabra *trans-ida* que viene del no-lugar, del infinito, del desierto que siempre *tiende a más*; experiencia poética con resonancias del teorema de Incompletitud.
616. En un poema *infinivertido* sólo nos podemos hacer preguntas desertizadas: ¿Cómo descifrar los signos de lo nunca ya después vivido, los fragmentos de un amor desconocido?.
617. La retracción rítmica del lenguaje (anterioridad-interioridad), se forma en lo interior, en el “preaparecer” de las “palabras sustanciales” que regresan incesantemente a los movimientos extremos, *infinivertidos*.
618. El campo semiótico de los poemas manifiesta una plurisotopía en cuya red se entrecruzan la isotopía de lo *genésico*

(conformada por los semas de la vacuidad, la feminidad, la concavidad, la pasividad, la espera, la materialidad, la memoria, la nada, el cero, etc.) y la isotopía de la *aniquilación* (conformada por los semas de la sustitución, la disolución, la transparencia, etc.).

619. La nada nos hace mudos del habla que le debemos. El lugar de la voz es ella, voz muda, grávida.
620. La continuidad de la pasividad pasa del espíritu (nada) a la forma, pasividad de la imagen (sombra). Transparencia de nadie en nada, en sombra o imagen; musicalidad.
621. En la pura pasividad las formas se abren vertiginosamente; el sensible atraviesa *infinivertidamente* las capas formales hasta escuchar en la materia un rumor anónimo, persistente y espeso.
622. La imagen, como tal, entra en unas categorías originales en que la realidad es desencarnada y la relación con ella un ritmo. Escuchando la musicalidad de la imagen, su rastro se hace puramente hipotético; tal como sucede con los objetos matemáticos.
623. El proceso de generación de la imagen gira sobre su función sobreimpresiva de disolución. *Infiniversión* de los límites, en cuanto pulverización del mundo (lo inasible, incierto, inactual, impasible).

624. La imagen genera la imagen en la recursividad de sombras, ecos, espectros, desolación. *Expectroversión* de los límites en cuanto multiplicidad de sombras, de dobles; extrañeza.
625. El poema responde y su respuesta abre los signos que cruzarán la frontera de lo verbal.
626. La palabra viene anohecida y trae oscuridades, viene insolada y enciende los soles, responde con ineludibles ritmos pero su respuesta está implicada en la del propio sol.
627. La dialogización interna de la palabra posee un inmenso poder de modelación estilística.
628. La escucha de todo el cuerpo se hace espera y ésta se vuelve espacio impersonal, inagotable, desértico, profundo.
629. En los bucles del deseo sin fin de lo lejano se manifiesta la profundidad del involucramiento de lo que va diciéndose.
630. Las enigmáticas traducciones de los signos poéticos son traducciones topológicas, transformaciones de la exterioridad del lenguaje generadas en la profundidad de un espacio que nos supera y se abre en la infinitud de sus espirales.
631. Los signos de la poesía de Valente nos remiten a un espacio interior de escalonamientos de planos móviles coexistentes, a una *expectroversión* de la profundidad original que supone los conceptos lógico-matemáticos de haces y redes.
632. Lo oscuro invierte los signos de la escritura *infinivertidamente*.

633. En Valente, como en los Agni y en Keats, la intensidad de melodía está relacionada con el aliento de la sombra.
634. El poema responde en tierra exótica a la llamada, en las lindes del aliento.
635. Las relaciones espaciales del lenguaje, el orden del ritmo, el desvío, el acorde, la distancia, la entonación, lo intermedio, la dispersión, la fractura, la diferencia; en síntesis, la *expectroversión*, alude a una *energía* de los confines.
636. El espacio en los poemas de Valente es, también, un lugar de destrucción, dilata y consume rehaciendo una nueva forma de sus cenizas.
637. La *generalidad densa* de los signos del poema, sonidos, fonemas, intervalos, etc., hace que éstos, liberándose, integren literatura, lingüística, crítica y filosofía.
638. La estructura poética de la *infiniversión* implica una pluralidad de versiones y opera como un bucle de escalas deconstructivas; a contraluz.
639. El movimiento de retroproyección de la estructura *infinivertida* se forma en varias dimensiones de direcciones contrarias.
640. El ritmo de la estructura *infinivertida* despliega el devenir de lo que no acaba de llegar, evoca el laberinto y la espiral; es perpetua alternancia de salida y de regreso, de interior y exterior. Funciona de tal modo que, cuando estamos en el fin, da vuelta al comienzo, a los orígenes.

641. En el poema no hay límites para la materia infinita e informe en que todo se vierte. Escrito al borde de las aguas, nos revela la función del *límite*, su transparencia, abierto hacia lo que no tiene término, próximo y lejano a la vez. Dios, el horizonte. Límite que nos lleva siempre hacia él y se nos revela inalcanzable. Ausencia pura que todo lo alienta. Fuerza inmensa que actúa en el espacio infinitesimal de la palabra *trans-ida*.
642. La lógica de la *infiniversión* se estructura en la ilimitación del límite, en el abismo en que se tensan los contrarios y advienen las fuerzas de formación del poema.
643. El pensamiento se da por *infiniversión* de la expresión. La forma está vertida en la materia y contiene al creador y/o al lector.
644. La estructura *expectrovertida* sustituye la relación unívoca por la pluralidad de las relaciones; transe entre lo discreto y lo continuo. Se constituye como haz de modelos y abanico mágico de residuos: ámbar, sombra, limo, cenizas, etc.
645. La *expectroversión* de los límites en la poesía de Valente es resonante con las misteriosas bifurcaciones de las líneas en las pinturas de P. Klee. Las palabras, como las líneas en los cuadros de este pintor, devienen abstractas, mutantes y creadoras. Pasan por medio de lo dicho sin delimitar un contorno, divergen transversales. Las palabras, como aquellas líneas, aparecen sin coordenadas, flotan.

646. Los bordes de las palabras poéticas, tiemblan, arden, como las manchas en las pinturas de Rothko.
647. Los límites de las palabras en la poética de Valente son *expectrovertidos*, es decir, *dan espacio a la sombra, a la luz y a sus espectros*.
648. Los espectros y acordes de las palabras poéticas promueven una sonoridad secreta, como los cuadros de Rothko, que ritman suavemente fronteras evanescentes.
649. En la poética de Valente los restos y las cintas de los versos traducen la intensidad de la infinitud de lo intermedio en el camino a la unidad simple, como en los cuadros de Rothko, en que los lentos tránsitos de color de sus pinturas, son diferenciadamente *expectrovertidos* hasta hundirse en la unidad de lo Absoluto.
650. La abertura múltiple de lo poético comprende un extraño afuera dentro del cual estamos exiliados; *expectroversión* de la interioridad.
651. Bajo la piel de una “misma” palabra podemos discriminar distintas intensidades, atmósferas, densidades, profundidades, fuerzas, tránsitos, transparencias, etc.
652. La palabra *trans-ida* o poética está animada por una sola música que lo *trastorna* todo, *trascendente*.

653. Los horizontes de esta musicalidad configuran, en el poema, el ya conocido “*Grupo*” *N* (nada, nunca y nadie) que transforma todas las palabras en palabras abisales.
654. Los *límites* de nuestro lenguaje no son los límites de nuestro mundo. Conjeturamos, metafóricamente, que los límites lógico-matemáticos, de la palabra poética, son lo hipotético, lo contrafáctico, lo potencial, lo incompleto, lo indecible e indecible; la musicalidad.
655. El “*Grupo*” *N* (nada, nunca y nadie) opera en el poema por inversiones y difracciones, generando entre las palabras los ritmos de *infiniversión* y *expectroversión*.
656. El ritmo *infinivertido* crece hacia adentro, hacia abajo y hacia atrás. Opera en el poema como una vasta fuga. Uno de sus símbolos es el torbellino inmóvil.
657. El ritmo *expectrovertido* del poema actúa como un prisma difractor que arroja sombras. Emerge entre los umbrales de las palabras y de él nos queda el “vibrato”.
658. Los ritmos *infinivertido* y *expectrovertido* configuran múltiples abstracciones, procesos, operaciones, estructuras, gramáticas y modelos de *límites* de lo poético.
659. En la poesía, como en las matemáticas, las relaciones entre exactitud e indeterminación son naturales.
660. El descenso de la abstracción matemática o poética conduce a lo hipotético, lo libre, la creatividad y lo indeterminado. Y el

ascenso de la abstracción configura clases, haces, estructuras y modelos que conllevan a la autonomía y a la universalidad.

661. El poema abre las direcciones de la *infiniversión* verbal como acción genética y estructural a contraluz.
662. Los poemas se leen necesariamente como unidades pictóricas o icónicas, tal como aparecen inmediatamente y de seguido en su estructura interna de símbolos concatenados.
663. Los “mixtos”, en el sentido que les da Lautman, pertenecen a esquemas intermedios en los que se puede seguir la emergencia de la forma.
664. Un “mixto” podría ser en la poética de Valente el símbolo del ámbar en cuanto conserva de su antigua estructura el carácter de fósil y de la nueva estructura proyecta la luz viviente. El mixto del ámbar, en su ascenso y descenso de escalas, refleja el comportamiento y las propiedades universales de la palabra poética o *trans-ida* en que se liberan las ideas y sus dualismos.
665. Los límites en la poética de Valente pueden ser considerados como diagramas, símbolos incompletos, “mixtos”, estructuras *infinivertidas* y *expectrovertidas*, multiplicidad de horizontes, objetos libres o categorías e infinitud de lo trascendente.
666. En el espacio del poema los ascensos y descensos también están asociados, como en las matemáticas, a una compleja jerarquización que responde al horadamiento de la palabra *trans-ida* por todos los estratos de sentido que en ella se

unifican, por todos los estratos de la memoria que convergen hacia el origen. Esta asombrosa reunificación es también la principal característica de las matemáticas avanzadas.

667. Conjeturamos una unidad de métodos estructurales en la poética de Valente ya que la experiencia de los límites incide en figuras lógicas de inversión, transposición, sobreposición, transferencia, difracción y desdoblamiento de los signos; todo lo cual se traduce en la apertura del sentido que se puede generalizar en las estructuras: *infinivertida* y *expectrovertida*.
668. La estructura general *infinivertida* unifica niveles de polaridades, tales como el caos y el cosmos. Así, transitamos desde la materialidad vibrante de lo verbal, fulgor, latido, animalidad, hacia complejas arquitecturas sonoras y conceptuales.
669. La estructura general *expectrovertida* unifica niveles de espectros sonoros y tipográficos; así transitamos de los subtonos, zumbidos, residuos, sombras, pliegues hacia las líneas flotantes y cósmicas que se unifican en el volumen del poema.
670. El volumen tipográfico del sonido o la unidad de la topología sonora de las letras crea un cubo vacío que anida otro cubo de silencio.

671. La *infiniversión* y la *expectroversión* unifican la escala que va de los límites de la materia verbal, el desbordamiento de sus luces, sombras y sonidos, hasta los límites conceptuales y semánticos.
672. La *infiniversión* y la *expectroversión* unifican las polaridades conceptuales de las *contraversiones* y las *sobreimpresiones* en lo *indecidable* que sobrepasa lo recursivo.
673. La interioridad del poema está unificada desde la exterioridad, lo *trascendente*.
674. El sonido venido del espacio nos envuelve en el volumen de su musicalidad.
675. En los poemas de Valente las palabras alcanzan un valor autónomo, abstracto, rítmico; como el trazo de los últimos paisajes de Cezanne, los signos no existen como formas aisladas, sino en función de su oscilación *dentro de un mismo ritmo*. La fluctuación de la imagen es relativa al contexto que la envuelve, a la conexión con las imágenes contiguas.
676. La *sobreimpresión* de los campos semánticos en la poesía de Valente modula la isotopía de lo *laberíntico* y capta la luz de lo ausente y lo lejano.
677. La *expectroversión* de la palabra poética refracta y difracta la luz de los límites, propiedad que comparte con las matemáticas modernas en cuanto proceden de la multiplicación de las fronteras y, también, con la pintura de Duchamp, ya que ésta

es el resultado de superponer simultáneamente los distintos aspectos que adopta una forma en movimiento.

678. La intensidad de la trascendencia se expresa en una sola palabra “*trans-ida*” que traduce el ansia de lejanía.
679. La palabra “*trans-ida*” es puro tránsito; palabra desbordada en que han ido creciendo ideas y transformándose en ritmos, estructuras, modelos, haces conceptuales y redes de relaciones abstractas.
680. Las raíces y potencias de la palabra *trans-ida* se han podido aplicar sobre ella misma, transmutándose, en su propia crítica y en su propio método. Autonomía y libertad del *transir* y el *transirse*. El *transir* que se expande hasta el *infinivertir*.
681. El *infinivertir* es, también, una palabra desbordada y un concepto ilimitado con el que hemos conseguido aproximarnos a los problemas más importantes vinculados a la experiencia de los límites en la poesía moderna que *revierte* las formas y lo dicho, tales como *la inversión de la mirada, de la escucha, del conocimiento; contraluz*, etc. Y deben contrastarse con otros del ámbito lógico-matemático, logrando así una mixtura semiótica.
682. La luz y contraluz de la estructura *infinivertida* se transformó en un instrumento para tratar diversos problemas de limitación y fronteras: el cero, la ausencia, la nada, el vacío, el infinito, la trascendencia, la indeterminación, la indecidibilidad, la incompletitud y el continuo. Es decir, la estructura *infinivertida*

se ha ido transmutando en un prisma del pensamiento, en un haz de *infinivertibilidad*.

683. La estructura *infinivertida* del poema constata que todas las cosas se vierten, caen, nacen del caos, su fluidez actúa como en la física de Lucrecio, en la declinación y lo ilimitado.
684. El camino de descenso de la abstracción de la estructura *infinivertida* nos lleva al *límite* de la pre-palabra, de la *anteversión transverbial* y el ascenso de la abstracción a los *límites* de los arquetipos universales del “Grupo” *N, nada, nunca y nadie*.
685. La *anteversión transverbial* todavía no pertenece al lenguaje, pero es un pro-logos no verbal del lenguaje, a través del cual se *abre* nuevamente el camino al lenguaje.
686. El zumbido de la palabra *trans-ida* afecta y rompe la red lingüística del mundo; atraviesa la cerrazón del yo.
687. La vacuidad energizada, en la poética de Valente, posee un principio de abstracción que es instrumento del poder de creación por cuanto *retrae las formas a un fundamento rítmico en el que se devuelve a la vida*.
688. La estructura *infinivertida* del poema opera como traductora de los modos en que la ausencia gravita. Busca debajo el hálito ajeno que impulsa el poema; muestra el anuncio, informe aún, de un Otro. *Infinivertidamente*, lo que *no-es* informa; su

peculiaridad abstractiva es la que está más próxima al tejido de la creación.

689. La pluralidad de contraversiones del poema radica en la libertad de ser de otra manera. Allí se deviene luz, silencio, oscura animalidad.
690. La poesía de Valente, como la de H. Broch, es entendimiento con lo pre-creado, escucha de lo informe, abierta animalidad.
691. Los signos del pensamiento creativo, en las matemáticas o en la poesía, son extremadamente dúctiles. Ciertas imágenes vaporosas que no se sabe de qué lugar vienen, impulsan la formación de figuras que son interiores o exteriores entre sí y luego es posible advertir cierta conexión entre estos elementos y los correspondientes conceptos de una lógica.
692. En Valente, como en Poincaré, el pensar tiene tacto y profetiza.
693. La creación matemática, como la poética, está caracterizada por una estética que encarna interacciones concentradas y selectivas entre las restricciones de lo experimentado y las ilimitadas posibilidades de lo imaginario.
694. El principio abstracto de esta estética tiene connotaciones *ascéticas*: simplicidad, naturalidad, profundidad sutil, libertad, desprendimiento, soledad, que concuerdan con el espíritu del *sabi o wabi*.

695. En la poética de Valente, como en la de Gottfried Benn, se puede apreciar una estética de lo inerte y del despojo, así como un anhelo de transfiguración de la materia.
696. En el cuerpo de la palabra poética se encuentran dispositivos de captura molecular de otras palabras que activan su vida y la transforman en su propio instrumento de cambio.
697. En la estructura *expectrovertida* del poema se registran los efectos musicales, sintácticos y semánticos de la difracción y dispersión de las ondas verbales; se descubre cómo se curvan, difieren y *arden los límites* de sus palabras.
698. La estructura *expectrovertida* del poema posee ductilidad para desescalar los fulgores, sondear las vibraciones, las versiones iridiscentes; registrar los rescoldos, silencios, espectros, transparencias, la respiración de la materia en los umbrales espacio-temporales. Representa la potencialidad del continuo para las transferencias y reintegraciones tanto léxicas, sintácticas, como semánticas y discursivas.
699. La estructura *expectrovertida* opera en los cristales del poema, en los espectros de sus sonidos e imágenes, sombras, residuos, subtonos, mixturas (como el *ámbar, el otoño o el crepúsculo*).
700. Los ojos de la palabra poética son rejillas difractoras, lo que implica un trastornador poder de fecundidad por cuanto la luz de sus ojos es un haz de luces nunca vistas.

701. La estructura *expectrovertida* de los *límites* que descubrimos en la poética de Valente podemos decir que pertenece al mismo *grupo* que la que contemplamos en las obras de Rothko, en cuanto las palabras *se difuminan con el fondo*, los signos se desbordan, arden los límites y se *transforman* en múltiples horizontes infinitos.
702. En la *expectroversión* de los límites encontramos un hondo orden estructural que explica la “génesis mixta” de las construcciones abstractas y la consecuente ductilidad del poema, unidad y multiplicidad, diferenciación y reintegración.
703. La estructura *expectrovertida* evoca el amplio registro de modulaciones intermedias.
704. El espectro sonoro y visual del poema refleja el carácter transitorio de lo “mixto” y la estabilidad reticular de sus diagramas o iconos en un engranaje recursivo de movilidad e inmovilidad.
705. La lógica ternaria propuesta por Peirce permite entender los bordes cromáticos de las palabras en cuanto sugiere que los solapamientos no sólo conforman la consonancia visual, sino que constituyen su medio necesario, ya que por la conjunción del tercero se transmite la sensación de continuidad del universo.
706. La escritura de Valente precisa gradaciones y escalas de colores en una sutil articulación de lo “mixto” que muestra cómo

una topología del descentramiento y del flujo da lugar a una paradójica conjunción de planos abisales que pertenece al *grupo* estético (en cuanto singular unificación estructural) de las pinturas de M. Rothko.

707. Las palabras en los poemas de Valente, como los rectángulos silenciosos de Rothko, *se difuminan con el fondo que retiene la forma, la figuración y la materia.*
708. La simplicidad abstracta del poema está en mezclar la palabra con su sombra, de manera que consiga encontrar el sentido de una cosa en la otra.
709. Los poemas de Valente, como los cuadros de Rothko, crecen lentamente e incorporan lo *mixto* y lo múltiple. Los restos y las mixturas progresivas de lo cromático constituyen fronteras flexibles que se hunden en la unidad de lo *trascendente*.
710. Los *mixtos* son el resorte dinámico de la creación de las matemáticas, son la composición de contrarios que resulta de la descomposición estructural de un ente y la existencia de otros que esa descomposición hace nacer. Este proceso de superposición y creación de nuevos entornos lo podemos contemplar en el símbolo del ámbar de la poética de Valente. En el ámbar el amarillo se va desprendiendo del gris o a la inversa. Se trata de un esquema intermedio que nos permite ascender a la problemática universal de la luminosa opacidad de los signos.

711. Un profundo orden estructural que modula *lo uno y lo múltiple* explican las construcciones abstractas y su ductilidad implicada en las matemáticas modernas y en la poesía de Valente.
712. La reconstrucción de lo uno por el doble movimiento de vaivén diferenciación/integración, multiplicación/unificación son propiedades que la poesía de Valente comparte con las matemáticas y que han permitido avances prodigiosos como en la teoría de Galois y en la teoría matemática de categorías, donde se alcanza lo universal en el comportamiento libre de estructuras genéricas.
713. El complejo concepto matemático de “haz” puede calificar, metafóricamente, lo *Trascendente*, en cuanto éste abisma las perspectivas de la realidad. El HAZ potencial de la Trascendencia, que llamamos ^{AD} (Alteridad, Ausencia, Dios, Deseo Infinito, *Decir*) es un Haz de infiltración universal, del cual el *GRUPO N* (*nada, nadie, nunca*) representa su poética.
714. En la poética abisal del HAZ ^{AD} se eleva la palabra *transida*, hueca, lejana e hipotética, que representamos por el ideograma *trans – ida*. Palabra que refracta, difracta y rompe todo lo dicho.
715. La palabra *trans-ida* o poética del HAZ ^{AD} nos dice que estamos ante realidades residuales, potenciales e hipotéticas cuyo poder consiste en indicarnos nuestro Otro destino intangible.

716. La poética del *Grupo N* (*nada, nunca, nadie*) traduce el ansia de lejanía. Desdice, desliza y aleja. Difracta las versiones y vuelve espectrales los vertidos sonoros y gráficos; silencia y desdibuja.
717. La *levedad y gravedad* del *Grupo N* socava los contornos de las palabras, con lo cual indetermina y, al mismo tiempo, extrañamente, da exactitud a la palabra. En su ámbito hipotético flotan las frases del poema.
718. El símbolo del *gris* aparece en la poética de Valente como isotopía del *Grupo N* en que irrumpe la expectroversión de las sombras y aparece la luz espectral del desamanecer con sus desdibujos y semánticas inestables que musicalizan el ansia de lejanía.
719. En el campo de la poesía lírica encontramos la tendencia a la abstracción cuando el poeta alcanza el mayor nivel expresivo de lo esencial, es decir, cuando la palabra descubre sus propios misterios y, en consecuencia, los de la existencia toda.
720. Los determinantes “las”, “los”, etc., en la poesía de Valente, cumplen una invertida función determinadora, dan el brillo de lo conocido a lo que es sin procedencia, y lo hacen enigmático. “Determinan”, pero, al hacerlo, elevan lo *indeterminado* a su generalización máxima.
721. El extraño trazado de lo abstracto en los poemas de Valente, como en los de Rimbaud, responde a que los signos - plurales,

libres, ligeros y vacíos - han sido simplificados en movimientos puros y abstracciones geométricas.

722. Los matices formales de la abstracción lírica hacen del *gris* el símbolo de lo indeterminado y de la *transición* de los límites.
723. La *expectroversión* del *Grupo N* en la poética de Valente aborda las palabras en la fase de fundido o de transición, entre los subtonos, entre lo *gris*.
724. Los grises hipotéticos están implicados en la reserva rítmica del *Grupo N* (*nada, nunca, nadie*) y por tanto asociados a las isotopías de la ceniza, la sombra, la ausencia. Y en general a lo *residual*.
725. La operación musical del *gris*, en la *expectroversión* de las palabras, *da espacio* a la sombra, al silencio, a los susurros, a lo invisible, a la iridiscencia, a la vibración, a lo inconcebible, a lo inestable. Da espacio a los rastros y restos; a la invasión de sombras del *Grupo* trascendental *N*.
726. Los grises en la poesía de Valente pueden verse como la repluralización abstracta de la ausencia, es decir, como "haz" que lleva un interpretante cromático a un interpretante destemporalizador, con lo cual la ausencia pasa más allá del tiempo o de los tiempos y la palabra se hace silencio.
727. La musicalidad de la trascendencia modula el *gris* y así irrumpen los desamaneceres y sus desdibujos en el poema.

Aparecen los paisajes *hipotéticos* de las construcciones del silencio.

728. Los diagramas grises de la palabra *trans-ida* actúan como un vapor denso y sutil que todo lo penetra y desbautiza; como una luz que todo lo corroe.
729. El carácter hipotético de los diagramas de los poemas los convierten en mitos conceptualizados, en arquetipos saturados de contradicciones.
730. Valente busca un subsuelo *objetivante* y, como San Juan de la Cruz, descubre una tensión que arrastra en relación a *otro*.
731. En el despojamiento formal de las condiciones del poema, Valente, como San Juan de la Cruz, parte de una tensión antepredicativa que no muestra nada aprehensible ni perceptible, sino que parece diluirse como en otra dimensión.
732. Las palabras poéticas son como indeterminadas cajas negras que registran una luz remota y *dejan pasar* lo *otro*. Cajas negras como los cuadros de Rothko o los “objetos libres” de la teoría matemática de categorías.
733. Las matemáticas, como la poesía, horadan el alma de posibilidades.
734. En el espíritu audaz e innovador de las matemáticas, como en el de la poesía, se encuentra la génesis de las grandes transformaciones, los fragmentos de un nuevo modo de pensar y de sentir.

735. En la lógica contrafáctica, en lo hipotético o en la sintaxis de lo condicional es posible que estén los núcleos creadores del lenguaje.
736. La potencia de la conjunción *si* altera, pone radicalmente en duda y niega los *límites* de nuestro mundo. En esta lógica contrafáctica se da capacidad absoluta al deseo de lejanía.
737. La lógica contrafáctica concede capacidad semántica para concebir, generar y articular posibilidades situadas *más allá* de lo impuesto o permitido.
738. En la construcción de mundos subjuntivos o contrafácticos, ganamos un tipo intangible de perspectiva acerca de la realidad.
739. Lo hipotético, contrafáctico o subjuntivo deshace el mundo y lo rehace de otro modo. Genera un futuro profundo que está implicado en el *HAZ*^{AD} (Alteridad, Ausencia, Dios, Deseo Infinito, Decir) y en su poética del *Grupo N*.
740. El *Grupo N* (*nada, nunca, nadie*), como las matemáticas contemporáneas, opera en los confines del *no*.
741. El tipo de *generalidad* del que tratan la poesía y las matemáticas es completamente diferente al usual, se obtiene adoptando un punto de vista *transversal* y regresivo, en el que se accede a la abstracción con la generalización de las relaciones.

742. La poesía, como las matemáticas, se mueve en lo contradictorio porque contiene al mundo dentro de sí mismas.
743. Lo *diagramático*, entendido como un icono de las formas de las relaciones, no funciona para representar, sino que *construye lo imaginable*.
744. En la poesía de Valente, como en la de W. Stevens o en la lógica moderna, la frontera entre creación y reflexión se adelgaza hasta la colisión de dominios en un continuo.
745. La intertextualidad poética opera como reconstrucción incompletable, como el doblaje reflexivo y la reconstrucción lógica que reconstituye, revivifica y reestructura, sin estabilizar los signos.
746. La poesía, como las matemáticas, se sintetiza al incrementar su aporte creativo; se reabsorbe al acumularse.
747. En la condensación poética, los fragmentos de significación de una sola forma tienden a configurar *modelos* o a estructurar *mitos*.
748. Las invariantes operacionales de la espiral, la cruz y ciertas figuras topológicas no orientables, ordenan la pluralidad de las relaciones de la estructura poética en Valente, ordenan las oscilaciones, radiaciones, refracciones, inversiones y síntesis de los signos.

749. La *cruz*, en la poética de Valente, opera la inversión entre la raíz de lo innombrable y la llama de la forma; conjuga el vértigo de la luz y la entraña, etc.
750. El proceso de la autorreferencialidad es el rasgo principal de la autonomía de las matemáticas y la poesía. Una y otra cuentan en su estructura con multitud de *bucles* que hacen referencia a sí mismas. Tales *bucles* extraños aparecen diseminados en varios pasos, por lo cual es difícil reconocerlos.
751. Las obras matemáticas o poéticas son infinitas, o por lo menos indefinidamente inconclusas. Estas obras son experimentadas, ejercidas y tomadas sin cesar una y otra vez; son *límites* en sí mismas, límites comunes e imposibles de alcanzar. Lo realizado o realizable en una u otra no son más que fragmentos o ensayos.
752. Poesía y matemáticas se mueven en el mismo tipo de límites: están interiormente abiertas y exteriormente cerradas; son universales.
753. En los poemas se descubre el sonido interno de la forma; las relaciones entre la abstracción y el ritmo.
754. En la poesía, como en las matemáticas, descubrimos que se pueden tener “modelos” *distintos* de una misma estructura.
755. La poesía de Valente lleva la palabra hasta el reverso de las condiciones que la posibilitan, a la singularidad extrema del

encuentro con un vacío latente y tensional que induce y conduce a una experiencia abismal, irrepresentable, inefable.

756. En Valente, como en Malevich, la obra es el lugar donde se manifiesta lo que sigue residiendo en la no manifestación, el lugar del *deus absconditus*.
757. En la poética de Valente podemos contemplar la emergencia de la forma por sus esquemas de génesis y la plena correlacionalidad abstracta de los símbolos por sus esquemas de estructura.
758. Los poemas de Valente enfatizan redes, develan esqueletos, descubren pliegues, escalan diagramas. Entre los símbolos se da una plena correlacionalidad abstracta: tránsitos, reflejos, simetrías, inversiones, refracciones, difracciones, recursiones, etc. Un tejido de relaciones que permite aproximarse a la universalidad.
759. Las estructuras poéticas de *infiniversión* y *expectroversión*, con sus operaciones de infinitización, modulares, adentramientos y trasvases semánticos, etc., se constituyen en invariantes operacionales que abren redes de relaciones.
760. Los esquemas de las estructuras poéticas de *infiniversión* y *expectroversión* permiten crear como tales todos los modelos concebibles, convirtiéndose en los análogos formales de éstos, con lo cual sustituyen la relación unívoca (como sería en el caso

de lo significado) por la *pluralidad de las relaciones con sus modelos*, cada uno lleno de *un sentido singular y diferente*.

761. Los signos del poema, como los seres matemáticos, según el primer *esquema de génesis* de Lautman, cobran nueva vida desgajándose de las estructuras matrices sintáctico-semánticas.
762. Los signos en los poemas de Valente apuntan hacia lo informe, como en los esquemas de Lautman, en que la *génesis* de los objetos matemáticos circula entre la descomposición y la plenitud.
763. En la poética de Valente la emergencia de la forma, a veces, está asociada, como en los “mixtos” de estructuras matemáticas de Lautman, a *esquemas intermedios*.
764. La emergencia de la forma puede obedecer a esquemas complejos en los cuales el paso entre estructuras de la materia verbal necesita considerar mixtos intermedios entre la estructura matriz y los futuros signos o estructuras que se desprenden de aquélla.
765. La *infiniversión* poética puede ser considerada como un tipo de “mixto” en el cual las “nociones” opuestas se componen entre cero/infinito, caos/creación disolución/fulguración, ascenso/descenso, forma/materia, continente/ contenido, etc.
766. La *infiniversión* puede ser considerada como un “mixto” por su capacidad de reflejar parcialmente propiedades entre extremos,

actuar como frontera de transmisión entre diversos niveles y liberar las nociones simples en las que participa.

767. Otros “mixtos” que se pueden considerar, metafóricamente, en la obra de Valente, son las combinaciones geométrico-pictóricas, icónico-sonoras, etc., y en un nivel simbólico, el contraste sombra-fulgor, etc.
768. La *generalidad* en cuanto red abstracta relacional que no participa del principio del tercio excluso implica que el pensamiento *no es decidible*, no es mecanizable, no se reduce a lo recursivo, tal como podemos observar en la poética de Valente.
769. La generalidad en cuanto red abstracta relacional alcanza el fondo en lo *universal* como sistema *libre* de coordenadas.
770. Las “nociones”, en el pensamiento de Lautman, definen los polos de una tensión conceptual y pueden ser, metafóricamente, traducidas al plano poético por construcciones *universales* como diagramas, *límites* o signos libres.
771. En la “idea” (en el sentido lautmaniano de resolución parcial de polaridades o precisándola en términos de la teoría matemática de categorías como elevación de clases de objetos libres) de la *infinivertibilidad* poética registramos la tensión de una problemática “universal” (o “genérica”), el límite de lo trascendente. La *infinivertibilidad* en sus resoluciones parciales

“concretas” entre las “nociones” de limo-vuelo, cero-infinito, sombra-luz, ascenso-descenso, filtra el lenguaje en general y lo *abre* hacia un ámbito de posibilidades más pleno. Se trata de una “idea no estándar” que resuelve de otra manera las oposiciones entre “nociones” fundamentales. Con lo cual tenemos un esquema del vaivén estructural y unitario de lo poético.

772. En la poética de Valente las mixturas musicales, la mezcla de geometrías, la expansión diagramática, la combinación de figuras y la síntesis de símbolos han liberado la construcción hipotética del poema naciente. Tales creaciones se desprenden del comportamiento libre de estructuras genéricas de *infiniversión* y *expectroversión* que nos han descubierto sus propiedades universales de *invertibilidad* y *expectralidad*, propias de la unicidad y ubicuidad de lo *trascendente*.
773. En lo alto, las redes semióticas del poema se unifican con el problema universal de la trascendencia. Este límite perfora, socava, invierte y disuelve todo lo dicho, lo actual, porque está animado por la propiedad universal de la infinitud del deseo de lo lejano, de lo Otro que se refleja en las categorías libres de *nada*, *nunca* y *nadie*. En dichas categorías prevalecen las relaciones genéricas de la *invertibilidad* y *expectralidad*, que incluso, en un nivel lógico, se reflejan como *indeterminabilidad*, *indecidibilidad* e *incompletitud*.

774. La *invertibilidad* y *expectralidad* están cerca del primer paisaje del poema naciente.
775. Lautman se pregunta sobre la posibilidad de describir, en el seno de las matemáticas, una estructura que sea como un primer dibujo de lo sensible. Posteriormente, en la teoría matemática de categorías se construyen, con cierto asombro, los primeros arquetipos de esta ciencia. Estas empresas son consonantes con la poética de Valente, que indica el mapa sensible del estado naciente con las categorías de *nada*, *nunca* y *nadie*.
776. En tal poética, como en la lógica categórica trabajada por Freyd, es posible observar la reconstrucción de lo múltiple como vibración infinitesimal de lo uno.
777. La palabra poética se hace errática en el fuego, arde, se invierte, se niega, se dispersa, se difracta, se eleva, se refleja; es pura *expectroversión* de una escala, pura transición, palabra *trans-ida*.
778. Los círculos concéntricos, las escalas, bucles, ejes y figuras de Valente abren las compuertas de la visión a lo invisible y son consonantes con la expansión diagramática de las demostraciones categóricas, que requieren verse en más de una dimensión.
779. El ritmo *expectrovertido* traza la figura del poema cuando la contemplamos como un cuadro, en su simultaneidad. Vemos

las líneas de sombra, los umbrales, los hilos de ámbar, los laberintos de humo, todo, en la simultaneidad en la que *circulan los contornos*.

780. El *infinivertir* sería el ritmo que crece en el adentro del afuera de las ciénagas secretas, ritmo que modula los tiempos ocultos, que sumerge y emerge.
781. Los ritmos del *expectrovertir e infinivertir* dibujan los diagramas del espíritu: el de la materia ilimitada y el de los umbrales de luz.
782. La *recursividad* matemática y poética están relacionadas con problemas de los *límites*, tales como: la infinitud, el continuo, el ritmo, lo uno y lo múltiple, los ascensos y descensos, los pliegues, etc.
783. El concepto de *recursividad* ayuda a comprender el proceso poético en su paradójico movimiento de retroceso y continua transición.
784. La profundidad del espacio poético aparece como una metáfora de la recursividad. Lo que dice el poema supone un espacio de varias dimensiones y sólo puede oírse según esa profundidad espacial que debe aprehenderse simultáneamente en diferentes niveles.
785. La condensación y la expansión del espacio del poema se orienta en el doble sentido de lo por venir: hacia la mayor dispersión y, a la vez, hacia una tensión capaz de juntar la

diversidad infinita, mediante el descubrimiento de estructuras complejas recursivas.

786. El movimiento material de la forma formándose, la “errancia del significante”, la dinámica del ritmo, la producción de la imagen y los recursos estilísticos como la anáfora, el paréntesis, el paralelismo semántico, las reduplicaciones, los desdoblamientos espectrales y las inclusiones (las autoinclusiones, las inclusiones recíprocas y las inclusiones localizables en los límites), son procesos *recursivos* que estructuran la poética de Valente.
787. La recursividad poética está ligada profundamente con el límite de lo *trascendente*; apunta hacia el teorema de *Incompletitud* de Gödel, que nos recuerda que los sistemas tienden a trascenderse, destruirse. El movimiento en que la palabra poética se vuelve sobre sí misma es también el de su destrucción, liberación y devoración.
788. La autorreflexividad en la poética de Valente significa un tipo de autorreferencialidad muy abstracto cuya anterioridad es un misterio que implica el *HAZ*^{AD}.
789. El problema de las *limitaciones* de la reflexividad de los sistemas formales se descubre también en la imposibilidad de la reflexividad total de la poesía.
790. La frase en la poética de Valente es recursiva, forma “bucles libres”; se *abre*, y en su abertura se escalonan, se desprenden,

se espacian y se recogen, en profundidades, diferentes niveles, otros movimientos de frases, otros ritmos de palabras.

791. La recursividad relacionada con la infinitud del lenguaje puede traducirse al concepto lógico de “bucle” en cuanto éste representa de una manera finita un proceso interminable.
792. Los poemas de Valente están constituidos por “bucles extraños” ya que cada vez que el lenguaje sube o baja (uno o muchos) niveles, de repente nos encontramos en el punto de partida.
793. La estructura reiterativa del lenguaje, la alteridad y el “transirse” son formas de la infinitud.
794. La autorreferencialidad indirecta de la poesía y el complejo doblaje reflexivo de las matemáticas son indicadores de la máxima autonomía.
795. El concepto lógico de “Bucle extraño” siempre está operante en la poética de Valente. Hay “Bucles extraños” desbordando los *límites* de la *fisis*. Transformación del día de las medusas en peces y aves del mediodía y vuelta a la noche de los mares.
796. La musicalidad del poema se muestra como una apertura instantánea de relaciones, en donde el lenguaje poético crea una especie de espacio sonoro de múltiples dimensiones.
797. La ironía en los poemas de Valente generan “bucles” en donde cada fragmento dibuja varias perspectivas, donde el ser

participa del no ser, el objeto se determina a través de todos los objetos que no son él y trazan su contorno.

798. Los versos generan un bucle en el que el lector –el intérprete-, el texto y su comentario están profundamente entrelazados; creados y borrados.
799. La *infiniversión* poética presenta una estructura de “bucle” que corresponde a un *Canon Cangrejo*, el cual ha sido estudiado por lógicos como metáfora musical del Teorema de Gödel y se refiere a un peculiar comportamiento estructural en donde se cruzan los vectores. De tal modo, la estructura *infinivertida* tiene dos partes, las cuales hacen la misma cosa, sólo que avanzando en direcciones opuestas.
800. La estructura *infinivertida* representa la ironía de lo indescifrable, pertenece a la lógica del abismo que genera *incompletitud* (errar entre lo finito y lo infinito). Dibuja un eterno “bucle” donde cada nivel incluido contiene su propia lectura infinita y la interacción entre niveles genera una ‘resonancia’ de refuerzo recíproco entre los mismos, una interacción entre niveles donde el nivel superior se extiende hacia el nivel inferior y lo afecta y al propio tiempo es determinado por este último.
801. El lenguaje origina bucles extraños cuando habla de sí mismo, sea directa o indirectamente; algo interior al sistema brinca hacia fuera y actúa sobre el mismo, como si fuera exterior a éste.

802. Esta exterioridad-interioridad es propia de la trascendencia, del HAZ^{AD}, fuente y, a la vez, horizonte inalcanzable de lo poético.
803. El enigma de esta exterioridad-interioridad que es fuente y horizonte, lo volvemos a encontrar en lógica, en las limitaciones internas de los formalismos que impiden la realización del sistema total porque la experiencia matemática se despliega sobre el fondo de un horizonte inagotable.
804. Las palabras en los poemas de Valente son, como en Mallarmé, transiciones de una gama, *expectroversión* del lenguaje cuyas partes funcionan como matices, gradadores de una única materia, de tal modo que cada palabra transita hacia otra y refleja algo suyo en virtud de la unidad poética que forman y las conforma.
805. En la poesía de Valente la forma emerge de la materia como lenta formación recursiva; es su transcurso emergente.
806. El límite que de-fine las palabras poéticas comprende aperturas o *umbrales* de intercambio. El concepto de umbral está relacionado con la modalidad de lo posible y con lo que Mallarmé llamó el “oscuro encaje”.
807. La fuga del significante revierte en una pulsación geométrica que induce la transposición de los límites simbólicos y musicales.
808. La *infiniversión* de la palabra nos indica que cada una avanza remitiendo a la precedente y anticipando otra nueva, emergiendo de un continuo.

809. En la poética de Valente contemplamos la extensión semántica de un vocablo – espaciamiento del espacio - a través del potencial significante que atesora.
810. El movimiento espiral de la lengua representa la evolución de su ritmo “en progresión geométrica”, con una periodicidad dinámica verdaderamente ritmada, como el fluir del número.
811. La condición mediadora “*trans*” que caracteriza las matemáticas contemporáneas es observable, metafóricamente, en la poética de Valente en cuanto estructuración cromática, verbalización geometrizable, musicalización topológica, *expectroversión* de una gama, modulación de lo abisal o *infiniversión* de lo trascendente.
812. En la teoría matemática de categorías se crean categorías libres, arquetípicas, que poseen la propiedad de reflejarse universalmente en cualquier otra. Este proceso lo encontramos, también, en la poética de Valente, en la cual los arquetipos de *nada, nunca, nadie, sombra, pájaro o palabra*, se reflejan en cualquier otro.
813. En los poemas contemplamos la síntesis arquetípica del “pájaro” que se refleja en la infinitud de la materia.
814. La palabra poética caracterizada como *trans-ida* es afectada por todas las que la rodean inmemorialmente. En sus contornos descubrimos un intrincado manejo de ritmos y semánticas que se van destilando con diferencias espectrales.

La palabra *trans-ida* es el exordio u origen del orden misterioso de las redes del poema.

815. Los transportes de esta palabra tienen un historial musical cuyas variaciones y transformaciones son configuradas míticamente, con símbolos arquetípicos reactivos.
816. Descubrimos en la poética de Valente esquemas de recursión indirecta, en donde dos procedimientos apelan el uno al otro, pero no a sí mismo. Se movilizan dos recorridos enfrentados; como se da en la oblicuidad entre el diseño del poema y sus campos conceptuales.
817. Encontramos también en los poemas esquemas de recursión simultánea, en los que se expresan a la vez dos o más funciones que dependen unas de otras, como en el caso de la *expectroversión*, en la que los sonidos, las luces y las sombras se difractan, refractan y reflejan.
818. Y esquemas de recursión cruzada, en el cual la recursión se manifiesta no en una, sino en dos variables. Como en el caso de la *infiniversión* en la que el movimiento y la inmovilidad, la génesis y la extinción, la luz y la sombra se invierten.
819. La noción de *esqueletos conceptuales* en diferentes niveles de abstracción y, además, su extensión a lo largo de diferentes dimensiones conceptuales y el proceso de la depuración universal de las relaciones llevada a cabo en la teoría

matemática de categorías, nos sirven, modélicamente, para descubrir arquetipos poéticos.

820. Observamos en los poemas de Valente que el símbolo del “hilo perdido” se une musicalmente al símbolo de la “fragmentación”; uno y otro están ligados a los símbolos de pérdida de memoria y los tres están configurados por el arquetipo de la búsqueda o del viaje al centro o a la muerte. Estos esqueletos conceptuales corresponden a mitos como los de Dédalo, Orfeo y/o Ulises. En este nivel de abstracción podemos observar que la recurrencia se compenetra con el *deseo de lo otro* en la formación de los arquetipos.
821. El arquetipo de la búsqueda tiene otra dimensión conceptual que se extiende entre las isotopías del encuentro de nadie, de la espera, de la cita, la rotación del sujeto y del centro desértico.
822. Toda esta elaboración arquetípica engloba lo que en gramática y lingüística se entiende por campos conceptuales y semánticos, incluso las denominadas familias léxicas. Pero ofrece al mismo tiempo la posibilidad de fijar las transiciones o *expectroversión* entre conceptos, sus redes de encuadre y hasta factores de incidencia entre unidades, como “visualizaciones” suyas. Se crea así un nivel de categorías propias del fenómeno poético.
823. Los poemas nos permiten musicalizar el límite entre el concepto y el esquema.

824. Al descubrir la estructura de *expectroversión* de los poemas, descubrimos la cromaticidad geométrica y verbal en los modelos del crepúsculo y el otoño.
825. En el *modelo de la planta* se sigue el movimiento entero del poema: hacia el interior y hacia abajo. La planta sube poco a poco a la luz. *Infiniversión* y *expectroversión* de la planta o del poema: una forma que emerge de lo sin forma que le da la vida, y de lo cual nunca se separa del todo.
826. Valente, como Goethe, vislumbra la posibilidad de una forma sensible para una *planta original* suprasensible.
827. El *modelo de la planta* alude a una identidad originaria de la que todo surge y a la que todo regresa. Lo mismo que el *fenómeno original* o *Ursatz*.
828. El *modelo de la planta* insta a ver lo general en lo particular y a obtener lo general en el tratamiento de lo particular. Se trata de la problemática que anima a las matemáticas avanzadas y que fue motivo de profundas reflexiones en Peirce. También nos remite al problema de lo uno y lo múltiple en Lautman y en la teoría matemática de categorías.
829. La gran riqueza semántica de los modelos de las matemáticas modernas, su gran diversidad, originalidad y comportamiento totalmente errático, son rasgos que pueden ser contrastados con los de los modelos hipotéticos generados por la poesía de Valente o la poesía moderna en general.

830. El valor de los *modelos* generados por los poemas, como el de los de las matemáticas, está en su belleza, en su configuración de diagramas puros o mapas imaginarios que mágicamente llegan a coincidir con los mapas de la vida. Y en una generalidad muy sutil que permite poner en relación varias ideas diferentes.
831. La concepción de los *límites* en la obra de Valente es consonante con el *paradigma de la relación antagónica* de las ciencias contemporáneas. En él ya no se trata de distinguir para excluir, sino de *incluir* el *límite* de A y de no-A en el seno del proceso operativo gracias al nuevo principio del *tercio dado*. El objeto de éstas ciencias incluye necesariamente una *membrana* teórica que delimita en él tensiones antagónicas.
832. La operatividad de los *límites* en la palabra poética nos recuerda a los objetos matemáticos que no sólo son un complejo que está cerrado por límites internos que lo “ensamblan”, sino que, sobre todo, son *bucles* organizativos que se abren a una constitutiva dispersión. Esta complejidad no se reduce a la complementariedad, sino que implica que el límite que la de-fine comprende aperturas o umbrales de intercambio, incluso en el plano teórico.

2.

Allegro. ($\text{♩} = 144$)
sempre legato

The musical score consists of two staves. The right-hand staff (treble clef) contains a complex melodic line with numerous slurs and fingerings (1-5). The left-hand staff (bass clef) contains a bass line with chords and slurs. The score is marked with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The tempo is indicated as Allegro with a quarter note equal to 144 beats per minute ($\text{♩} = 144$). The instruction *sempre legato* is written above the first staff.

ANEXO 1.

EL DESTINO SOLITARIO DE LOS MATEMÁTICOS.

Observen todas las mentes matemáticas que están única y exclusivamente dedicadas a estas ciencias, cuán solitarias, cuán incapaces de vivir con las otras, cuán inhábiles para servir al mundo.

Roger Ascham.

El pensar matemático siempre está comprometido en pensarse (hacerse) en sus fronteras. Como en la vida poética que se tiene un compromiso sin *límites* con los ideales de la vocación y, por tanto, la existencia poética, lo material, la forma y la pureza interactúan en un nivel de gran intensidad.

La soledad, la falta de porvenir (un pensar de lo imposible), un destino ineludible con el infinito han marcado la vida de los grandes matemáticos, para quienes se cumple la sentencia ya proferida por Valente, en cuanto a que: “El creador contiene la obra, la obra contiene al creador.....”.²⁹¹⁹

Habida cuenta del recurso continuo a figuras certeras de la matemática en este estudio nuestro, resumimos ahora los conceptos fundamentales en que nos hemos basado para establecer una homología y abducción semiótica con el proceso y forma de la poesía. Y para ello nos servimos de la comparación con los textos también fundamentales de Valente. Este Anexo presenta, pues, autores e ideas ya expuestas a lo largo de nuestro estudio, y muy resumidas finalmente.

²⁹¹⁹ Valente, José Ángel, citado en Hernández Fernández, Teresa (ed.), *El silencio y la escucha*, op. cit., p. 259.

ÉVARISTE GALOIS (1811 – 1832).

De E. Galois hemos tomado metafóricamente el concepto de *grupo*.

Matemático francés nacido en Bourg-la-Reine. Mientras aún era un adolescente, fue capaz de determinar la condición necesaria y suficiente para que un polinomio sea resuelto por radicales, dando una solución a un problema que había permanecido insoluble durante muchos años. Su trabajo ofreció las bases fundamentales para la teoría que lleva su nombre, una rama principal del álgebra abstracta. La teoría de grupos es el instrumento más poderoso inventado hasta ahora para aclarar las estructuras. En poco más de una centuria, desde que Galois creó en 1830 la profunda idea de grupo, se realizó una importante unificación de las matemáticas y se descubrieron conexiones entre partes del álgebra y de la geometría que se consideraban muy distintas e independientes.

CHARLES S. PEIRCE (1839 - 1914).

De Peirce hemos tomado varias ideas, entre las cuales queremos destacar su revolucionario concepto de *interpretante*. A este respecto Domínguez Rey ha desarrollado un trabajo en el que analiza esta predicación continua de estructuración “poliédrica”.²⁹²⁰ Y la idea de la *máxima pragmática* en cuanto ha sido un sueño que se ha visto hecho realidad en la lógica contemporánea.

Los últimos años de su vida los “vivió” Peirce absolutamente arruinado y enfermo, aislado en una buhardilla de la casa que se había hecho construir para huir de sus acreedores.

En 1914 muere de hambre, solo, totalmente ignorado²⁹²¹, el autor de una obra que es “única en la modernidad”²⁹²² tanto por su volumen como por su calidad, “originalidad, profundidad, solidez, prioridad”²⁹²³.

²⁹²⁰ Domínguez Rey, Antonio, *El drama del lenguaje*, op. cit., pp. 282-292.

²⁹²¹ Peirce, Charles, *El Hombre, un signo*, op. cit., p. 14.

Su legado es inabarcable, sólo comparable con el de Leibniz y Gödel, como precisa F. Zalamea: “La obra lógica de Peirce es inmensa...En el curso de la historia de la lógica, ..., sólo son equiparables Leibniz y Peirce, tal vez junto con Gödel, pero con seguridad bastante por encima de todos los demás contribuyentes al desarrollo de la lógica”.²⁹²⁴

Peirce fue uno de los “últimos genios universales que produjo el siglo XIX”: “químico, físico, geodesta, matemático, LÓGICO, filósofo, semiólogo”.²⁹²⁵

La filosofía debía pensarse como una red de múltiples variaciones: “La filosofía debería atender la multitud y variedad de sus argumentos, no lo conclusivo de cada cual. Su razonamiento no debería conformar una cadena cuya fortaleza no excede a su eslabón más débil, sino un cable cuyas fibras, por más tenues que parezcan, sean lo suficientemente numerosas e íntimamente conectadas” (1868).²⁹²⁶

Un pensador profundamente sistemático en el tratamiento teórico y metodológico de todos sus inagotables temas: “insistente y reiterado, casi un artesano, que al trabajar sobre un determinado material lo forma y conforma repetidamente en busca de una manifestación óptima de que lo que intuye son sus relaciones profundas”.²⁹²⁷

Peirce aboca a una idea de la lógica como ciencia de la clasificación y a una comprensión de la lógica como teoría de los signos, como semiótica general. El edificio peirceano del conocimiento está sostenido por su “máxima pragmática”.²⁹²⁸ Algunos de los enunciados más importantes de esta máxima pragmática son los siguientes:

“1878: “Considere cuáles efectos, que podrían concebiblemente tener consecuencias prácticas, concebimos que tenga el objeto de nuestra concepción. Entonces, nuestra concepción de esos efectos es nuestra concepción total del objeto”

²⁹²² Zalamea, Fernando. “La lógica general de Peirce: presencias y resistencias”, Intervención en la Mesa Redonda *Nuevas Perspectivas en Historia de la Lógica*, en el marco del *Primer Congreso Iberoamericano de Filosofía*, Cáceres – Madrid, CSIC. UCM, septiembre de 1998, p. 2.

²⁹²³ *Ibíd.*

²⁹²⁴ *Ibíd.*, p. 7.

²⁹²⁵ *Ibíd.*, p. 2.

²⁹²⁶ Peirce citado en *Ibíd.*, p. 7.

²⁹²⁷ Peirce, Charles, *El Hombre, un signo*, *op. cit.*, p. 7.

²⁹²⁸ Zalamea, Fernando. “La lógica general de Peirce: presencias y resistencias”, *op. cit.*, p. 2

1903: “El pragmatismo es el principio de que todo juicio teórico expresable en una sentencia en el modo indicativo es una forma confusa de pensamiento, cuyo único sentido, si lo tiene, yace en su tendencia a forzar una correspondiente máxima práctica, expresable como un condicional con consecuente en modo imperativo”.

1905: “El completo espectro intelectual de un símbolo consiste en la totalidad de los modos generales de conducta racional que, condicionalmente sobre todos los posibles contextos, se seguirían al aceptar el símbolo”.²⁹²⁹

El pragmatismo peirceano está constituido por ámbitos de “*posibilidad no-determinista*”²⁹³⁰ y es esencialmente dinámico: “rompe con un absoluto fijo y con la creencia en representaciones privilegiadas. La lógica resulta ser una *teoría general de las representaciones*”.²⁹³¹

Según ello, el conocimiento debe ser “contextual, relacional, modal, sintético” y “Se conoce mediante signos, contextualizados adecuadamente; la interrelación sintética de signos y contextos da lugar al conocimiento.”²⁹³²

El pensar, como la realidad misma, es para Peirce relación, una categoría clave en su comprensión de la lógica y la matemática y que eleva a constitutiva de la realidad misma.

La idea de relación resulta central en la articulación de la lógica con la semiótica, al constituirse en la clave de desarrollo de toda la conceptualización de esta ciencia. Peirce la concibe como una suerte de desarrollo de una tríada fundamental formada por el *representamen*, el *interpretante* y el *objeto*; relación que define como de sustituibilidad mutua entre tales elementos en tanto portadores de las relaciones de significación.

Esta concepción triádica de relación, que subyace como tal a la idea de signo, la desarrolla también, simultáneamente, como relación de *primeridad*, *segundidad* y *terceridad*.

Tal línea de desarrollo intelectual se corresponde con la problemática del pragmatismo peirceano, en la cual, la realidad no es más que el horizonte de un

²⁹²⁹ Peirce citado en *Ibíd.*, p. 2.

²⁹³⁰ *Ibíd.*, p. 3.

²⁹³¹ *Ibíd.*

²⁹³² *Ibíd.*

proceso virtual – o condicional- de desarrollo triádico de significaciones posibles, o concebibles.

La influencia kantiana está presente en su pragmatismo, pues durante los primeros veinte años de su vida intelectual, Peirce los dedicó a una “profunda revisión de las categorías kantianas”²⁹³³. Todo su esfuerzo gnoseológico tiende de partida a replantear el papel cognitivo de la percepción frente a lo que ha sido, especialmente desde Kant, la preeminencia de la razón pura, o, también, razón analítica. Peirce, de hecho, procede a una inversión de Kant, replanteando la primordialidad de los juicios sintéticos sobre los analíticos, basada en la teoretización de la actividad perceptiva inmediata en tanto una suerte de juicios perceptuales.

Esto es, por lo demás, consecuente con la idea misma que Peirce tiene del *pragmatismo*, según la cual de lo que se trata es de “reconstruir lo concebible a partir de lo inmediato, y en cierta manera, por tanto, la razón a partir de la percepción. El pragmatismo, para Peirce, no es así más que la expresión de la virtualidad del mundo inmerso en la confusa conexión de signos de la contemporaneidad”.²⁹³⁴

En las dos últimas décadas de su vida (“paralelamente con el refinamiento de la máxima pragmática y con la creación de sus gráficos existenciales –sistemas lógicos que incorporarían, entre otros aportes, una lógica precisa de las modalidades-²⁹³⁵), Peirce sistematizó sus *tres categorías generales*, que “recorren todos los ámbitos de la experiencia y del conocimiento. La descripción de las categorías es, necesariamente, vaga, general; según la máxima pragmática, las categorías se van precisando posteriormente”.²⁹³⁶

Las categorías peirceanas se describen con “palabras clave y conceptos fundamentales” de la manera siguiente:

“Primeridad: inmediatez, impresión primera, frescura, sensación, predicado unario, azar, posibilidad.

²⁹³³ *Ibíd.*

²⁹³⁴ Peirce, Charles, *El Hombre, un signo*, *op. cit.*, pp. 15-16.

²⁹³⁵ Zalamea, Fernando. “La lógica general de Peirce: presencias y resistencias”, *op. cit.*, p. 3

²⁹³⁶ *Ibíd.*

Secundidad: otredad, reacción, efecto, resistencia, relación binaria, hecho, actualidad

Terceridad: continuidad, mediación, orden, conocimiento, relación ternaria, ley, generalidad, necesidad”.²⁹³⁷

Estas categorías se imbrican constantemente: “El conocimiento y una (progresiva) precisión se van generando al ir *definiendo* contextos y *enfaticando* en ellos una determinada categoría peirceana. La jerarquización de niveles de interpretación y un constante manejo recursivo de saltos y contextos es fundamental en la metodología peirceana...El método produce novedades”.²⁹³⁸

Al final de este método recursivo, Peirce plantea una interesante clasificación de las ciencias, en la que, las matemáticas son la base ideal del edificio: “Las matemáticas estudian los ámbitos de posibilidad abstractos (primeridad), sin restricciones o contrastaciones en los ámbitos de lo imaginario”.²⁹³⁹

En el nivel asignado a la Lógica se “estudia el ámbito general de las representaciones (manejo general (terceridad) de la acción semiótica)”.²⁹⁴⁰

En cuanto a la máxima pragmática, se encuentra en “un punto de equilibrio muy interesante”, pues “soporta los *haceres generales* de las ciencias que quedan por encima de ella, y se vale de las observaciones *particulares* de las ciencias específicas que quedan por debajo”.²⁹⁴¹

A finales de la década de los ochenta, el trabajo de Peirce se centra en el “continuo”, que relaciona con lo “multitudinario”, lo posible, con una “lógica de vecindades”: “Un continuo es una colección de multitud tan vasta que en el universo completo de posibilidades no hay espacio para que se retengan identidades distintas; todo se pega con todo” (1903).²⁹⁴²

El principio de continuidad, que Peirce denominó ‘sinequismo’, le permite desarrollar coherentemente “una cosmología evolutiva, una fenomenología

²⁹³⁷ *Ibíd.*, pp. 3-4.

²⁹³⁸ *Ibíd.*, p. 4.

²⁹³⁹ *Ibíd.*

²⁹⁴⁰ *Ibíd.*

²⁹⁴¹ *Ibíd.*

²⁹⁴² Peirce, citado en *Ibíd.*, p. 5.

categoría y una fundamentación del pragmatismo, dentro de una misma arquitectónica general del saber”.²⁹⁴³

La construcción del continuo peirceano es “la base técnica del sinequismo”, como un “modelo sintético modal de lo ‘supermultitudinario’, estrechamente ligado a modelos posteriores que se originarían – independientemente- con el intuicionismo, el análisis no-estándar y la teoría matemática de categorías”.²⁹⁴⁴

Los elementos constitutivos del continuo peirceano son las vecindades, en cuya lógica desaparecen los puntos (las vecindades concurren como en la experiencia *límite* de la palabra poética sintetizada en la imagen de “Los desiertos de la proximidad”). Según Peirce: “el modelo cantoriano para el continuo no pasaba de ser un ‘primer embrión de continuidad’; un modelo general para el continuo no podía estar dado con sólo sucesiones de sucesiones”.²⁹⁴⁵

Posteriormente, se han confirmado las sospechas de Peirce: “El tamaño del continuo cantoriano es independiente de la teoría básica de conjuntos (ZFC) y puede tomar casi cualquier lugar en la escala de infinitud”.²⁹⁴⁶

El universo se transforma en un continuo de posibilidades: “El universo entero de verdaderas y reales posibilidades forma un continuo, sobre el cual el Universo de la Existencia Actual, por virtud de la esencial Segundidad de la Existencia, se convierte en una marca discontinua” (1903).²⁹⁴⁷

La continuidad y lo procesual involucran terceridad: “El perfecto tercero es plástico, relativo y continuo. Todo proceso, y todo lo continuo, involucra terceridad”.²⁹⁴⁸

Entre otros aportes de Peirce a la lógica, está la metodología de los procesos inferenciales: “abducción (creación de hipótesis que expliquen una colección de datos; ámbito de las conjeturas posibles); inducción (detección de

²⁹⁴³ *Ibíd.*, p. 4.

²⁹⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 4-5.

²⁹⁴⁵ Peirce citado en *Ibíd.*, p. 5.

²⁹⁴⁶ *Ibíd.*

²⁹⁴⁷ Peirce citado en *Ibíd.*

²⁹⁴⁸ Según Peirce, “La continuidad involucra terceridad en un grado eminente” (1886). Peirce citado en *Ibíd.*

reglas que engloben una colección de datos; ámbito de las contrastaciones actuales); deducción (demostración de leyes que subsuman los datos en lo general; ámbito de las pruebas necesarias)".²⁹⁴⁹

Las resistencias a la obra de Peirce están de parte de las prácticas de metodologías especializadas que se oponen a la heterodoxia peirceana, a la natural interacción entre lógica, metafísica y ciencia experimental; al mismo tiempo inquieta su ámbito de realidades generales: "opuesto al realismo peirceano, que busca y encuentra realidades *generales* en ámbitos conceptuales y experimentales, luchando aún por conseguir una unidad global en el conocimiento, se encuentra un nominalismo difuso en los modelos contemporáneos del conocimiento, que acentúa juegos *particulares* de lenguaje y delimita sus expectativas a relativismos locales".²⁹⁵⁰

El intento de "la unificación de lo diverso", es rechazado: "Dentro de la arquitectónica y la metodología peirceanas, que tratan de propender por la unificación de lo diverso, esa incorporación de problemáticas de vaivén *controladas lógicamente* entre lo local y lo global, lo particular y lo universal, lo actual reactivo y lo real general, va explícitamente en contra de muchos intereses de poder en la cultura contemporánea".²⁹⁵¹

Resistencia a recuperar la universalidad de los problemas "posmodernos": "Sin embargo, curiosamente, muchos de los énfasis 'posmodernos' (fronteras vs. centro, conjunción vs. disyunción, otro vs. yo, problemas vs. dilemas, singularidades vs. regularidades, etc.) coinciden con extensas elaboraciones en la obra de Peirce. La diferencia esencial consiste en que las elaboraciones locales peirceanas son luego incorporadas en un sistema coherente global, que recupera la universalidad, mientras que el 'posmodernismo' tiende, intrínsecamente, a la disgregación de sus propias elaboraciones"²⁹⁵²

En el ámbito de la lógica matemática contemporánea, la obra de Peirce corre al margen, desconocida; "el *ámbito general de las relaciones* es dejado de lado". Y a pesar de su importancia, "El cauce usual de las historias 'normales' de

²⁹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 7.

²⁹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 9.

²⁹⁵¹ *Ibíd.*

²⁹⁵² *Ibíd.*, p. 10.

la lógica matemática comienza con Frege y su reconocimiento por Russell y Quine, enfatizando aspectos sintácticos, axiomáticos y deductivos. El cauce complementario, que apunta a modelos semánticos, representado por el álgebra booleana de la lógica y su extensión al álgebra de relaciones de Peirce, pasando por Löwenheim, hasta desembocar en las álgebras cilíndricas de Tarski, ha sido considerado como una serie de desarrollos secundarios.....”.²⁹⁵³

En contraste, la importancia de las relaciones abstractas ha sido puesta de manifiesto en el campo teórico de la computación: “Por otro lado, muchos desarrollos importantes de los últimos veinte años, impulsados en buena medida por preguntas teóricas de fondo planteadas por el auge de la computación, apuntan a una imperiosa necesidad de trabajar con relaciones abstractas, no necesariamente funcionales: surgen así álgebras combinatorias, álgebras universales parciales, axiomatizaciones de categorías de relaciones (las ‘alegorías’ de Freyd), ámbitos de relaciones generales no lineales”.²⁹⁵⁴

El legado peirceano a la matemática actual²⁹⁵⁵ será muy amplio: “Puede intuirse... que, énfasis importantes de la matemática actual (no linealidad, parcialidad, relatividad, localización) necesitarán de nuevos impulsos en lógica matemática, que parecen estar más cercanos al legado peirceano (teoría general de representaciones, teoría general de contextos, teoría general de relaciones) y que corresponden a avances realizados –independientemente- en teoría de modelos y en teoría de categorías”.²⁹⁵⁶

Se trata de una vía alterna al carácter fundacionalista de la teoría clásica de conjuntos (“bajo cualquiera de sus versiones axiomáticas: ZFC, NBG, TT,.....”) basado en “hipótesis fuertemente funcionalistas”. Una vía anti-fundacionalista (de acuerdo con la máxima pragmática peirceana): “al recorrer pragmáticamente todos los ámbitos posibles de contextualización, no tiene por qué encontrarse un tipo de representación privilegiada”.²⁹⁵⁷

²⁹⁵³ *Ibíd.*

²⁹⁵⁴ *Ibíd.*

²⁹⁵⁵ *Ibíd.*

²⁹⁵⁶ *Ibíd.*

²⁹⁵⁷ *Ibíd.*, p. 11.

Un camino que permitirá el conocimiento de la composición relacional del continuo²⁹⁵⁸: “La visión peirceana propone construir un continuo más general que el cantoriano, inagotable por una acumulación funcional de puntos y más cercano a una ‘summa’ relacional de vecindades abstractas, y plantea la creación de un aparato lógico adecuado (lógica topológica = gráficos existenciales) para ayudar a controlar un estudio general (abstracto, relacional, no puntual) del continuo”.²⁹⁵⁹

El legado lógico de Peirce está en la posibilidad de crear un porvenir²⁹⁶⁰: “La obra de Peirce, originada en un mixto aparentemente incongruente de lógica, metafísica y ciencia experimental, inquieta seguramente al espíritu de nuestra época. Desde el punto de vista de la historia de la lógica, el caso de Peirce se constituye en una extraordinaria mina para someter a prueba análisis generales, ligados a vaivenes en la historia de la ciencia: pertinencia de métodos interdisciplinarios en la creación y la investigación, influencia (productiva o perniciosa) de manejos institucionales, estimación de la importancia de resistencias y corrientes alternas, estimación de la continuidad evolutiva del pensamiento científico a pesar de posibles rupturas o involuciones”.²⁹⁶¹

- La Semiótica

La semiótica propuesta por Peirce es la definición misma del pensamiento²⁹⁶², un signo entre otros más: “Dado que todos los pensamientos o conocimientos son signos, ‘se sigue que todos los pensamientos deben dirigirse ellos mismos a otros pensamientos, puesto que tal es la esencia del signo’ (5.253)”.²⁹⁶³

El mundo pensado es un mundo de signos: “todos los pensamientos- signos son traducidos o interpretados por los pensamientos- signos siguientes”.²⁹⁶⁴

²⁹⁵⁸ Según Peirce, “El razonamiento matemático consiste en pensar cómo cosas ya observadas pueden ser concebidas como parte de un sistema que no se había observado hasta entonces, en especial por medio de la introducción de la hipótesis de la continuidad allí donde no se había pensado encontrarla”. *Ibíd.*²⁹⁵⁸

²⁹⁵⁹ *Ibíd.*, p. 11.

²⁹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 12.

²⁹⁶¹ *Ibíd.*, p. 11.

²⁹⁶² Deladalle, Gérard, *Leer a Peirce hoy, op. cit.*, p. 83.

²⁹⁶³ Peirce citado en *Ibíd.*, p. 25.

²⁹⁶⁴ *Ibíd.*, p. 26.

Se trata de la recursividad de una ley sin excepción según la cual, “Cada signo es a la vez interpretante e interpretado: interpretante del que antecede, e interpretado por el que sigue”.²⁹⁶⁵

La semiosis es un proceso inferencial: “es un proceso que se desarrolla en la mente del intérprete; se inicia con la percepción del signo y finaliza con la presencia en su mente del objeto del signo”.²⁹⁶⁶

El análisis de un signo descompone la inferencia en sus tres momentos: representación, interpretación y atribución”.²⁹⁶⁷

Toda semiosis es una relación lógica triádica entre un representamen, un interpretante y un objeto.²⁹⁶⁸: “ Un representamen es el sujeto de una relación triádica con un segundo llamado su OBJETO, para un tercero llamado su interpretante; esta relación triádica es tal que el representamen determina a su interpretante a establecer la misma relación triádica con el mismo objeto para algún interpretante (1.541)”²⁹⁶⁹ El representamen, el objeto y el interpretante indican relaciones o funciones y no términos en relación: “el interpretante en una semiosis se convertirá en representamen en otra. Lo que cambia de función son los ‘términos’, y no a la inversa”.²⁹⁷⁰

Toda inferencia semiótica o semiosis es una experiencia del orden de los hechos. Corresponde a lo que Peirce llama la secundidad.²⁹⁷¹

La base de la modelización semiótica está en la idea según la cual “una parte de la ‘molécula fenomenológica’ del objeto se reencuentra con la ‘molécula’ del signo, y en esto consiste su conexión”.²⁹⁷²

Al análisis de los perceptos o *phanera*, Peirce le da el nombre de feneroscopia. También recibe el nombre de fenomenología: “Los perceptos o *phanera* son ‘evidencias de los sentidos’. Irrealidad última más allá de la cual no puede ir nuestra mente, ‘los perceptos no son representativos de ninguna otra realidad más que ellos mismos’ (2.143).”²⁹⁷³

²⁹⁶⁵ *Ibíd.*

²⁹⁶⁶ Marty, C. *La Semiótica 99 respuestas*, Edicial, Buenos Aires, 1995, p. 145.

²⁹⁶⁷ Deladalle, G., *Leer a Peirce hoy, op., cit.*, p. 93.

²⁹⁶⁸ *Ibíd.*, p. 94.

²⁹⁶⁹ Peirce citado en *Ibíd.*, p. 87.

²⁹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 87.

²⁹⁷¹ *Ibíd.*, p. 95.

²⁹⁷² Marty, C. *La Semiótica 99 respuestas, op. cit.*, p. 145.

²⁹⁷³ Deladalle, G., *Leer a Peirce hoy, op., cit.*, p. 36.

Solamente se puede comprender la concepción triádica del signo con el estudio de la faneroscopia o fenomenología peirceana, que “debe su tricotomía a la división triádica de las categorías y a la lógica de las relaciones, dado que ésta es sostén de aquélla”.²⁹⁷⁴

La faneroscopia es el estudio del *Phaneron*, es decir de “‘todo lo que está presente en la mente, del modo o en el sentido que sea, sin considerar en absoluto si corresponde o no a algo real’ (1.284). Hay necesariamente tres maneras de que un fanerón esté presente en la mente, y sólo tres. Peirce extrae esta necesidad y este *límite* de la lógica de las relaciones, de la cual es uno de sus iniciadores (1870-85)”.²⁹⁷⁵

Estas tres maneras de ser del fanerón son las categorías del ‘puede ser’, ‘ocurre que es’ y ‘sería’.

Tales categorías tienen un carácter mental, son formales (sin referencia material alguna²⁹⁷⁶): “la primeridad, o ‘modo de ser de lo que es tal como es, positivamente y sin referencia a ninguna otra cosa’; la secundidad o ‘modo de ser de lo que es tal como es en relación a un segundo, pero sin consideración de un tercero, cualquiera que sea; la terceridad o ‘modo de ser de lo que es tal como es al poner en relación recíproca un segundo y un tercero’ (8.328)”.²⁹⁷⁷

GEORGE CANTOR (1845 - 1918).

De G. Cantor hemos estudiado el concepto de infinito actual y de *transfinitos*.

Padeció intensas crisis nerviosas y mientras vivió nunca obtuvo reconocimiento académico: “Durante la última época de su vida sufrió cada vez más de depresiones mentales. Tuvo varias recaídas, cada vez más prolongadas

²⁹⁷⁴ *Ibid.*, p. 132.

²⁹⁷⁵ *Ibid.*, p. 134.

²⁹⁷⁶ Peirce insiste en el carácter mental de la elicitación de las categorías *Ibid.*, p. 37.

²⁹⁷⁷ La primeridad es la categoría del “PUEDE SER, de la cualidad pura; ‘esta pura cualidad o talidad no es en sí misma una ocurrencia como ver un objeto rojo; es un puro posible. Su único ser consiste en el hecho de que podría haber tal talidad particular positiva en un fanerón’ (1.304); la secundidad es la categoría del OCURRE QUE ES, de la ocurrencia, de la simple existencia de hecho; la terceridad es la categoría del SERIA si se realizaran determinadas condiciones (1.304), la categoría de la ley. La primeridad tiene una generalidad universal, la terceridad, una generalidad hipotética; la secundidad indica lo que ocurre que es, lo individual concreto”. *Ibid.*, p. 134-135.

y graves, alguna de las cuales necesitó de hospitalización...Ente 1904 y 1905 pasó en el hospital casi un año, hablando y escribiendo acerca de una voz divina que le guiaba en sus estudios de teología".²⁹⁷⁸

Desde su primer trabajo sobre conjuntos, Cantor infringe todos los preceptos clave de Kronecker (de quien fuera discípulo): "su primer artículo ...era no constructivo; utilizaba infinitos actuales; hacía un uso liberal de la *reductio ad absurdum*; era también profundamente original e innovador".²⁹⁷⁹

El primer descubrimiento revolucionario de Cantor consistió en mostrar que hay tantos puntos en todo el plano como en una recta.²⁹⁸⁰

Su trabajo de 1895 se abre con la famosa definición de conjunto: "Entendemos por conjunto una colección M , como un todo, de objetos matemáticos, definidos y distintos, de nuestra intuición o nuestra mente. Estos objetos se llaman 'elementos' de M ".²⁹⁸¹ Al principio llamó al número de elementos de un conjunto su potencia, pero más tarde cambió esta denominación por la de número cardinal.

A cualquier conjunto cuyos elementos pudieran aparearse, o ponerse en correspondencia uno-a-uno, con el conjunto de los números naturales, Cantor lo llamó numerable. De hecho, un criterio para conjuntos numerables es que todo conjunto se pueda poner en correspondencia uno a uno con un subconjunto propio.

Lo que Cantor se propuso hacer entonces fue crear nociones exactas de lo que significa para un infinito ser igual a, mayor que, o menor que otro infinito.

La aritmética resultante de los infinitos, o aritmética transfinita, suponía un alejamiento controvertido y "espectacular de las actitudes del pasado hacia los infinitos actuales por parte de matemáticos que los habían considerado como un concepto para los teólogos. Se sentían a gusto utilizando el término 'infinito' como una figura de dición para caracterizar alguna cantidad ilimitada que

²⁹⁷⁸ Gareth, Ashurst, *Fundadores de las matemáticas modernas*, Alianza Editorial, Madrid, 1985, p. 119.

²⁹⁷⁹ Barrow, John D. *La Trama oculta del Universo. Contar, pensar y existir*. Drakontos, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1996, p. 219.

²⁹⁸⁰ Gareth, Ashurst, *Fundadores de las matemáticas*, *op. cit.*, p. 111.

²⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 111.

podiera crecer tanto como uno quisiera, lo que habrían llamado un infinito ‘potencial’”.²⁹⁸²

HENRI POINCARÉ (1854 – 1912).

De H. Poincaré hemos retomado su concepto, importante, del “tacto del pensamiento”. Es un concepto ya conocido por ciertos filósofos y atribuido a la conexión de ideas, como sucede en Santo Tomás de Aquino, Hegel y Husserl, por ejemplo. A esto le dedicó algunas referencias Domínguez Rey en *El drama del lenguaje*, *El decir de lo dicho* y otros estudios suyos.

Nació en Francia. Matemático, científico teórico y filósofo de la ciencia. Poincaré es descrito a menudo como el último «universalista» (después de Gauss) capaz de entender y contribuir en todos los ámbitos de la disciplina matemática. En 1894 descubrió el grupo fundamental de un espacio topológico.

Su obra científica, que empezó alrededor de 1879, fue enorme. En treinta y cuatro años publicó más de treinta libros sobre física matemática y mecánica celeste, y casi 500 memorias sobre matemáticas, algunas de ellas de primer orden. Además, escribió dos libros de ensayos y tres volúmenes sobre filosofía de la ciencia, que están considerados como clásicos.

Intentó resolver las paradojas del tipo de la de Russell²⁹⁸³: “Reconoció que las paradojas de Eubúlides, Epiménides y Russell involucran todas ellas alguna colección y un miembro de la misma cuya definición depende del conjunto como un todo. Tales definiciones, que él llamó ‘no predicativas’, son en cierto sentido razonamientos circulares”.²⁹⁸⁴

Poincaré pensaba que las definiciones no predicativas eran la fuente de todas estas paradojas y el propio Russell se sintió atraído por esta opinión expresándola en su ‘principio del círculo vicioso’: “Ningún conjunto S puede

²⁹⁸² Barrow, John D. *La Trama oculta del Universo*, op. cit., p. 222.

²⁹⁸³ *Ibid.*, p. 125.

²⁹⁸⁴ *Ibid.*

contener miembros definibles sólo en términos de S, o miembros que impliquen o presupongan S".²⁹⁸⁵

Ésta era una nueva restricción al concepto de colección, o de conjunto. Parecía una buena solución al problema de la paradoja. Sin embargo, las cosas no eran tan sencillas, ya que existe una sección del corpus establecido por las matemáticas que se basa en definiciones no predicativas.²⁹⁸⁶

Poincaré fue el último universalista de su ciencia, posiblemente la "última persona que comprendió completamente todas las matemáticas de su tiempo".²⁹⁸⁷

- POINCARÉ Y LA TOPOLOGÍA. GEOMETRÍAS DENTRO DE GEOMETRÍAS

Poincaré inventó un nuevo campo de las matemáticas, el *analysis situs*, más conocido actualmente como topología para abordar ciertas cuestiones *directamente*, sin tener que resolver ecuaciones o hacer cálculos previamente: "Había inventado una clase de matemáticas totalmente nueva. Mostró cómo reducir distintos problemas de la física a cuestiones de topología y, en algunos casos, también resolvió los problemas topológicos resultantes".²⁹⁸⁸

Creó geometrías dentro de las geometrías. Su modelo para la hiperbólica bidimensional es un disco cuya frontera se considera situada 'en el infinito': "Las líneas rectas son en esta geometría arcos de circunferencia que cortan la frontera formando ángulos rectos".²⁹⁸⁹

Simultáneamente, Poincaré reflexionaba sobre la belleza en las matemáticas, vinculada al "contraste entre la sencillez de los medios y la complejidad del problema planteado".²⁹⁹⁰

²⁹⁸⁵ *Ibid.*

²⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 126.

²⁹⁸⁷ Ian, Stewart, *De aquí al infinito*, Drakontos, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1998, p. 205.

²⁹⁸⁸ *Ibid.*, p. 206.

²⁹⁸⁹ *Ibid.*, p. 65.

²⁹⁹⁰ Poincaré, Henri, *Ciencia y método*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p. 27.

- POINCARÉ INVENTOR DEL GRUPO FUNDAMENTAL.

La topología algebraica reduce las cuestiones topológicas a cuestiones de álgebra abstracta, asociando a los espacios topológicos diversos invariantes algebraicos.

Fue uno de los padres de esta teoría e inventó lo que se llama “grupo fundamental”. Se trata de una hábil mezcla de geometría y álgebra: “Tómese una variedad M y elíjase en ella un punto $*$. A continuación, hay que pensar en *bucles* que empiecen y terminen en $*$. Podemos ‘multiplicar’ dos *bucles* haciendo primero uno de ellos y luego el otro: el resultado es de nuevo un *bucle* que empieza y termina en $*$. Sin embargo, no podemos ‘dividir’ los *bucles*, aunque esto sí se puede lograr considerando que cualquier *bucle* es como una deformación continua de él mismo. El recíproco, o inverso, de un *bucle* sería entonces el mismo *bucle* recorrido en la dirección contraria. El conjunto formado por todos los *bucles*, junto con su ‘multiplicación’. Es el grupo fundamental de Poincaré”.²⁹⁹¹

G. H. HARDY (1877-1947).

De G. H. Hardy exploramos su concepto de *modelo*.

Fue un matemático puro. Para él, la palabra “puro”, aplicada a lo matemático, tenía un significado claro, aunque negativo. Decía que para calificarlo como puro, un asunto matemático tenía que ser inservible: “si era inservible, era no tan sólo puro, sino además hermoso”²⁹⁹².

La obra principal de Hardy fue de análisis y aritmética. Con maestría y profundidad, escribió sobre temas tales como la convergencia y sumación de series, desigualdades, y la teoría analítica de los números.

²⁹⁹¹ Ian, Stewart, *De aquí al infinito*, op. cit., p. 127-128.

²⁹⁹² SIGMA. *El Mundo de Las matemáticas*, op. cit., p. 414.

En la *Apología del matemático*, afirma que éste es “un constructor de modelos de ideas”²⁹⁹³; su destino se relaciona con el de los grandes artistas: “Un matemático, como un pintor o un poeta es un creador de modelos”.²⁹⁹⁴

Los modelos matemáticos deben juzgarse por “los criterios de belleza y seriedad”²⁹⁹⁵; el sentido de “seriedad” es equiparable con el de “importancia”, que es completamente independiente de cualquier resultado práctico; según Hardy, “La ‘seriedad’ de un teorema matemático reside, no en sus consecuencias prácticas, que generalmente son despreciables, sino en el *significado* de las ideas matemáticas que relaciona. Diremos, a grandes rasgos, que una idea matemática es ‘significativa’ cuando puede relacionarse, de manera natural e ilustrativa, con una buena colección de otras ideas matemáticas. De esta manera un teorema matemático serio, un teorema que relaciona ideas significativas, es probable que produzca importantes progresos en las matemáticas e incluso en otras ciencias”²⁹⁹⁶. La importancia de las ideas matemáticas está en que afectan al desarrollo general del pensamiento hasta cambiar totalmente su dirección.

Las ideas tienen relación con el modelo y en este espacio es indispensable considerar la belleza: “Las obras del matemático, como las del pintor o del poeta, deben ser bellas; las ideas, como los colores o las palabras, deben concordar de una manera armoniosa. La belleza es la primera prueba: en el mundo no hay lugar permanente para las matemáticas antiestéticas”.²⁹⁹⁷

Entre las características más importantes de las matemáticas, Hardy destaca siempre “un sentido de la forma” y una libertad esencial. Dice:

“Creo que la realidad matemática está fuera de nosotros, que nuestra función consiste en descubrirla u observarla, y que los teoremas que describimos con grandilocuencia como nuestras ‘creaciones’ son simplemente las anotaciones de nuestra observación”.²⁹⁹⁸

²⁹⁹³ *Ibíd.*, p. 423.

²⁹⁹⁴ *Ibíd.*, p. 417.

²⁹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 423.

²⁹⁹⁶ *Ibíd.*, p. 419.

²⁹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 417.

²⁹⁹⁸ Hardy, citado por Kline, Morris, *El pensamiento matemático de la Antigüedad a nuestros días*, op. cit., vol. 3., p. 1364.

Antes, en 1883, Cantor había dicho que “la esencia de la matemáticas reside en su libertad”.²⁹⁹⁹ Luego, Whitehead, Hilbert y otros insistirán sobre el significado de la libertad en su ciencia.

En 1928, Hardy vuelve sobre estas ideas de la libertad y la objetividad matemática, añadiendo: “Los teoremas matemáticos son verdaderos o falsos; su verdad o falsedad es absolutamente independiente de nuestro conocimiento de ellos. En cierto sentido, la verdad matemática forma parte de la realidad objetiva”

³⁰⁰⁰

KURT GÖDEL (1906– 1978).

De K. Gödel hemos estudiado su famoso método de la *diagonal*, el concepto de recursividad y su igualmente famoso teorema de *incompletitud* y teoremas conexos.

Los biógrafos de uno de los dos matemáticos (lógicos) más grandes de los últimos tiempos (junto con Peirce, lógico también) anotan que se trataba de “un hombre extraño y parece que llegó a sufrir fuertes transtornos mentales al final de su vida...finalmente se dejó morir de hambre”.³⁰⁰¹

Utilizando la técnica metamatemática de Hilbert de una forma ambiciosa y totalmente nueva, Gödel estableció dos teoremas sobre las matemáticas que demostraban que los objetivos de Hilbert eran inalcanzables: “En primer lugar, estableció que cualquier sistema lógico lo bastante grande como para contener nuestra aritmética ordinaria era necesariamente incompleto. Siempre habría enunciados que son expresables en semejante sistema lógico o matemático y cuya verdad o falsedad no puede ser demostrada. Luego, demostró que no es posible probar que el sistema es lógicamente coherente”.³⁰⁰²

Estos resultados eran “totalmente inesperados”: “no se sospechaba que pudiera entrar en juego un elemento cualitativamente nuevo al tratar de

²⁹⁹⁹ *Ibíd.*, p. 1359.

³⁰⁰⁰ *Ibíd.*, p. 1364.

³⁰⁰¹ Barrow, John D. *La trama oculta del Universo. Contar, pensar y existir, op. cit.*, p. 132.

³⁰⁰² *Ibíd.*, p. 132.

comprender algo como la aritmética – algo de lo que tenemos una buena comprensión intuitiva”.³⁰⁰³

Gödel fue muy crítico con la filosofía formalista, según la cual la coherencia lógica era el único criterio requerido para la existencia de las matemáticas.

A diferencia de los formalistas, Gödel creía que la verdad matemática era verdad objetiva acerca de algo que realmente existía, no simplemente una faceta de una creación de la mente humana.

ALBERT LAUTMAN (1908-1944).

De A. Lautman hemos tomado metafóricamente sus conceptos de *mixtos*, *nociones*, *esquemas* y *problemas*.

Lautman decía que el Amor, la contemplación de las obras de arte y las matemáticas eran la misma cosa, más real que lo que se cree que es real.

Relacionó lo problemático con la intensidad de su lugar: “La potencia de las preguntas viene siempre de un lugar distinto a las respuestas, y goza de un libre fondo que no consigue resolverse”³⁰⁰⁴. La trascendencia de lo problemático³⁰⁰⁵ respecto de sus soluciones se debe a su carácter ideal referido a ‘situaciones eventuales de lo existente’. Según él, la ciencia participa siempre de una dialéctica que la supera, es decir, “de una potencia matemática y extraproposicional”.³⁰⁰⁶

Naturalmente esta situación epistemológica también se hace evidente en la literatura. De tal modo que cualquier consideración al respecto debe tener perfectamente claro dónde reside la potencia de las ideas en el momento de intentar problematizarlas.

Los problemas son signos que pertenecen a la terceridad, que no se pueden reducir a un simple enfrentamiento de las proposiciones opuestas,

³⁰⁰³ *Ibíd.*

³⁰⁰⁴ Lautman, Albert, citado en Deleuze, Gilles, *Lógica del sentido*, *op. cit.*, pp. 74-76.

³⁰⁰⁵ *Ibíd.*, p. 272.

³⁰⁰⁶ *Ibíd.*

contrarias o contradictorias; su potencia está en ese tercer orden, en “*la objetividad ideal de lo problemático*”.³⁰⁰⁷

La Idea es lo problemático, lo que designa por sí mismo una objetividad ideal: “Hay pues un aspecto por el cual los problemas quedan sin solución y la pregunta sin respuesta: es en este sentido que problema y pregunta designan por sí mismos objetividades ideales, y tienen un ser propio, un 'mínimo de ser' (como la adivinanza sin respuesta)”.³⁰⁰⁸

ALEXANDRE GROTHENDIECK (1928-).

Alexandre Grothendieck es un matemático franco-alemán, nacido en Berlín el 28 de marzo de 1928, que durante la segunda mitad del s. XX ha llevado a cabo un extraordinario proceso de unificación de la Aritmética, la Geometría Algebraica y la Topología, dando gran impulso al desarrollo de estas tres ramas fundamentales de las matemáticas.

En su tesis, que representa un hito fundamental en el desarrollo del Análisis Funcional en el s. XX, introduce la topología natural que ha de definirse en los productos tensoriales de espacios vectoriales topológicos. Entra a formar parte del grupo Bourbaki y aprende las matemáticas más punteras de labios de su amigo Jean Pierre Serre, uno de los mejores matemáticos de mediados del s. XX. Prendado su espíritu de la generalidad y la naturalidad, analiza cuáles han de ser los conceptos naturales que sirvan de base a la Geometría. Entre 1957 y 1962 expone en el Seminario Bourbaki una renovación total de los Fundamentos de la Geometría Algebraica, y en 1958 introduce la teoría K, y enuncia y demuestra el teorema de Riemann-Roch-Grothendieck, que de la noche a la mañana lo convierte en matemático de primera fila.

En 1959 se crea en Bures-sur-Yvette, cerca de Paris, el IHES y se le ofrece la plaza de matemáticas. Allí desarrolla un trabajo intenso hasta 1970. Su concepción general y natural de los fundamentos de la Geometría Algebraica la renueva de cabo a rabo. Sus “Elementos de Geometría Algebraica” (llega a escribir 4 volúmenes de los 12 previstos) y la serie de siete “Seminarios de

³⁰⁰⁷ *Ibid.*

³⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 76.

Geometría Algebraica” realizan una asombrosa síntesis con la Aritmética y la Topología alrededor de los dos conceptos cruciales de “esquema” y “topos” (la más vasta labor de fundamentos jamás realizada en matemáticas). Inspiración central de esta etapa fueron las conjeturas de Weil, que en gran parte demuestra, concluyendo esta labor su alumno más brillante, Pierre Deligne. En 1966, en el Congreso Internacional de Matemáticas de Moscú, al que no acude en rechazo de la Unión Soviética, recibe la medalla Fields. En estos años también desentraña (aunque no publica) la teoría de motivos, fantástica visión de una unión más íntima de la Aritmética y la Geometría que aún permanece sin demostrar en gran parte, y expone en las llamadas “conjeturas standard” los principios que permitirían desarrollar la teoría de motivos.

En conclusión, a través de esta homología matemático-poética, y partiendo siempre de grandes creadores, hemos pretendido acercarnos al *centro* y al poso (*piedra*), recordando aquí a Valente, de la emergencia creadora y estructurante del pensamiento. Y esto se refleja asimismo en un estilo propio inducido por tal *centro*, cuyas manifestaciones son susceptibles de reagruparse, mediante análisis, en figuras, esquemas, potencias, ejes, haces, bucles, etc, comunes. A pesar de las diferencias en lo homologado, la mente opera coordinada con el mundo que analiza. Y esto es el fondo del humanismo poético.

1. Adagio

Adagio

BWV 1001

Violine

CONCLUSIONES³⁰⁰⁹.

Las conclusiones más precisas, y generalizadas, las podemos correlacionar con los capítulos de la Tesis y sus apartados específicos. En cuanto al método indicado en la introducción, la homología entre los campos poético y matemático se ha mostrado, creemos, adecuada a lo que pretendíamos. A pesar de la diferencia metodológica, incluso de métodos en la Matemática moderna, la abducción semiótica nos ha permitido establecer áreas conceptuales comunes en torno a la noción de *Límite* y sus implicaciones semánticas, como la *indeterminación*, *incompletitud*, *indecidibilidad*, *infinitud* y *el continuo*, donde hemos centrado la inquietud general de los métodos matemáticos y lógicos de la ciencia moderna. En tal sentido, la figura de Peirce, matemático, lógico y creador, desde estas premisas, de la semiótica, favorece el aporte crítico necesario para reestructurar las principales figuras genéricas del arte

³⁰⁰⁹ Las conclusiones tienen en la organización de la tesis dos versiones precedentes que se traducen en un diagrama y en una “minienciclopedia”. El diagrama se encuentra en el apartado titulado “Postludio”; en él esquematizamos paralelamente las dimensiones lógico-sensibles de la propiedad “trans” del lenguaje, la escala infinita de la palabra *trans-ida* o poética y la curva límite de los sentimientos y pensamientos que conecta los puntos extremos de los tránsitos de los signos donde se cortan frente a lo que aún no se ha dado. Se representa la pulsación matemática, la emergencia de la forma, la creación de las sílabas y el cromatismo de las ideas.

Y la “minienciclopedia” de las conclusiones se encuentra en el apartado titulado “Síntesis formal y conceptiva”. Incluye los prismas de la intertextualidad que se dan entre distintos poetas y filósofos que pueden ser vinculados a la poética de Valente. Se trata de una “minienciclopedia” al estilo de Novalis, que sintetiza por extenso los principales aportes de la tesis. Cada uno de sus enunciados podría ser, a su vez, un capítulo, o incluso otra tesis, pero juzgamos que compendian la temática fundamental de cuanto queríamos estudiar y fundamentar.

conceptual moderno, con el que también se relaciona la poesía de José Ángel Valente. La abducción crítica contribuye, de este modo, a una visión correlacionada del arte y la ciencia, por lo que incrementa el aspecto humanista que señalábamos, con el teórico Aullón de Haro, en los prolegómenos del método seguido. Aportamos con esta consideración, nos parece, un nuevo aspecto del neohumanismo, actualmente distanciado de la correlación científica del arte por exceso de enfoque funcionalista y por efecto de una reducción formal de la semiótica entendida en su sentido originario, que es, como se sabe, otro hallazgo del método fenomenológico.

La abducción deja huellas interpretables *ad infinitum* y son indicios de lo real en la materia general del conocimiento -sensación, percepción, entendimiento, raciocinio, argumentación deductiva- humano. Y las huellas instauran el Enigma más acá y más allá de la forma, indicios, vestigios, toda una serie de preformas que incrementan el comentario y la hipótesis crítica. Aunque la abducción trata un tipo de argumento en el que la ley prescribe la coexistencia posible de las premisas y de la conclusión garantizando que esta última esté potencialmente representada en las premisas, nunca hay evidencia extrema del tránsito, por lo que nos mantenemos en el efecto *trans*. Esto es lo que nos interesa de la abducción peirceana a la hora de interpretar la homología poético-matemática partiendo de la poesía de Valente y la creación formal de algunos científicos. Por eso contrastamos el concepto de abducción con el proceso del avance por tanteo en el que los poemas nos cuentan su

propio nacimiento, la *infiniversión* de su formación. Ya dijimos que, para Peirce, es un medio de comunicación entre el hombre y su Creador.

Consecuencia de ello es la aplicación a la poesía de Valente de los *gráficos* existenciales de Peirce, que permiten analizar el tránsito de fronteras, así como el carácter icónico de la imagen poética y la noción de *sombra*, que reclama atención hoy día después de estudios de Lévinas, Merleau-Ponty, autores “zen”, etc. La lógica diagramática está latente en los teoremas matemáticos y expande su imaginación creadora. La denominada hoja de aserción alfa iconiza, por ejemplo, la continuidad de lo real y las *fronteras* establecidas con sus “cortes” procesan una información -introducirla, eliminarla, transmitirla- que prefigura una lógica modal. Así interpretamos el proceso de “desdoblamiento” e iteración, “mutaciones” y metamorfosis, unidad y desiteración, de la poesía de Valente.

De acuerdo con esto, insistimos en que las “implicaciones lógico-matemáticas” del título de la Tesis debíamos de entenderlas siempre en una dimensión *metafórica*, el principio emergente que subyace en ella. La *incompletitud* del sistema descubierto arrastra y subtiende las posibles unidades establecidas, pues siempre nos movemos en un punto de “partida sin llegada”, en un límite de excedencia y exterioridad.

La consideración transpositiva, el sobrepasamiento de las fórmulas dadas en la estructura matemática, la sobresignificación poética, nos conducen a resumir y concentrar en el término “*trans*” del lenguaje una propiedad fundamental que integra, decíamos, varias figuras

conceptuales resonantes de la lógica - relacionalidad, continuo, generalidad, universalidad...-, matemáticas -el vacío o el cero, la potencialidad, la infinitud, el sobrepasarse mismo-, sensibles como la pasividad, la *evanescencia*, la sobresignificación indicada, la ética, y figuras estéticas: tránsitos cromáticos, fugas indeterminadas, tonos, sombras, *glissandos*, etc.

Por ello asociamos asimismo con la experiencia de los *límites* cuestiones filológicas y a la vez matemáticas de la infinitud, la trascendencia, la alteridad, el continuo, la potencialidad, la *transición*, la transformación, la incompletitud, la negatividad, la reintegración, la universalidad, etc. Nos ayudan a ello la hermenéutica y semiótica fenomenológica, clásica y moderna - G.W. Leibniz. , F. Hegel, I. Kant, Ch. S. Peirce, M. Blanchot, E. Lévinas, R. Jakobson, W. Benjamin, M. Heidegger, G. Gadamer, entre otros-, y el acervo lógico-matemático, con nombres seleccionados como los mismos Leibniz, Peirce, y otros eminentes científicos: Galois, Riemann, Gödel, Lautman, Freyd, Lawvere, Grothendieck, etc. Y así hemos atendido a conceptos de la matemática moderna, como los de *compleja jerarquización*, *riqueza de modelos*, sus semánticas, lo múltiple de un nivel respecto de lo que, en cambio, resulta uno en otro nivel, por medio de mixtos, ascensos y descensos.

A su vez, nos fijamos en otros conceptos de la matemática contemporánea, la *transferencia*, maleación y “pegamiento”, los *confines del no*, la contaminación estructural, la *geometrización sistemática* de entornos de la matemática, la *esquemización* y *liberación* de

restricciones en conjuntos, la fluxion y deformación (no linealidad, no conmutatividad, no elementalidad, cuantización, etc.) de estructuras, la reflexividad de teorías y modelos, que nos llevaron a homologar la noción de “haz” en los dos campos de nuestra Tesis, el poético y matemático, así como el teorema de *incompletitud* (Gödel), su método diagonal de la *recursividad* y la naturaleza de las proposiciones *indecidibles*.

De aquí, y mediante un proceso de *musicalización* que adaptamos a nuestro estudio, fundados en la influencia que el arte musical ha establecido en la ciencia moderna, y viceversa, la matemática en la notación musical, llegamos a los *objetivos generales* de la Tesis, centrados en los conceptos *ilimitados* de *infiniversión* o el *stretto* y *expectroversión* o el *glissando*, cuya combinación resumimos en el denominado *prisma del ritornelo*. Y esto nos permitió incidir en la liberación o apertura semántica de *los signos hacia una relacionalidad genérica* y en consonancia con la *lógica de relaciones*: resonancias, recursividad, combinatoria de órdenes y niveles, cromatismo poético, tonos, sombras, ritmos, sentidos. Su resultado más notable es la aplicación del concepto de *infinito* potencial a la tríada semántica *nada, nunca y nadie* en la poesía de Valente, la cual constituye un centro de irradiación y retracción creadora en su poesía y ensayos.

Se une a él, y por el mismo proceso, en este caso transcendente, la determinación de la estructura que denominamos *HAZ^{AD}* en torno a los ejes semánticos o semantemas de los términos relacionados con los conceptos de Alteridad, Ausencia, Deseo Infinito, Dios, y *Decir*. Y esto nos

permitió dibujar mentalmente una escala poética del sentimiento y el pensamiento, basados en las categorías peirceanas de *Primeridad*, *Secundidad* y *Terceridad*, estudiadas en el capítulo cuarto. Se interrelacionan y afectan a los dominios de la imaginación, la experiencia y el conocimiento. El *límite* genera mitologías y prefigura arquetipos universales: relaciones dobles, y fundamentales día-noche, luz-oscuridad, retracción del umbral hacia una dimensión religiosa, etc. Hay dinámicas diagramáticas que correlatan campos semánticos

La semiótica se muestra aquí acorde con la génesis procesiva de la creación poética y matemática, y esto a pesar de la abstracción característica de ésta. Y no porque la sensibilidad opere aquí como en poesía, sino más bien porque partimos de la estructura de creación común en uno y otro campo, poético y matemático, a la que se remiten las diferencias de base, como si se tratara de un *matema* creativo. Por ejemplo, la recursividad del nivel primero cualitativo o *Primeridad* en el sistema peirceano nos permite asociar en torno al sentimiento el eje antes citado de la convergencia HAZ^{AD} , tan indeterminada sin embargo como determinados son sus integrantes, con los cuales obtiene la poesía de Valente un gran *fulgor*. Y lo mismo decimos en cuanto al otro factor de la escala antes mencionada, el pensamiento, al que corresponde la categoría de *Terceridad* en el sistema de Peirce. Y todo esto nos permite reconocer, al mismo tiempo, la geometrización de la sintaxis-semántica en los poemas del autor estudiado. Estos niveles se muestran entonces también en un eje de convergencia que ningún supuesto lingüístico puede

disociar. Hemos asociado a ello ritmos específicos que afectan tanto a la sintaxis como a la semántica, por ejemplo, de términos como *virar*, *vibrar*, *irradiar* de la materia, imágenes comunes a poesía y matemáticas cuando se trata de adentrarse en fronteras conceptuales imprecisas, pero de un gran alcance intuitivo.

De todo esto concluimos acordes con una consecuencia analítica de la estética y crítica modernas: la comprensión del fenómeno artístico que fundamenta cómo la forma reingresa infinitamente en la formación y las figuras de pensamiento que crea, como la datación de “formas” de lo informe, el cero, la concavidad, recurrente, por ejemplo, en la última poesía de Valente, conceptos como *potencia*, *formación*, *transformación* y *disolución*, aplicados a la materia verbal y a los espacios matemáticos. Creamos así “álgebras” que sintetizan y liberan los signos de la crítica actual en ciencia y arte, la cual descubre también algunos de los misterios del lenguaje. La *experiencia de los límites* nos conduce así a unos *Modelos* que explican la riqueza morfológica y semántica de la poética de Valente, y en consonancia con un diálogo persistente de algunos escritores con las matemáticas, como especialmente Novalis. Hölderlin, Valéry, Mallarmé, etc., hasta el fenómeno actual de OULIPO. La *Poesía* se muestra entonces como el *límite* al que tienden todas las artes, y hasta podemos hablar de una poética matemática, o de un *matema* poético, según decíamos antes, por ejemplo al musicalizar, diagramatizar y semantizar las escalas abstractas de ascenso y descenso de los poemas.

Es así como alcanzamos otra de las contribuciones de esta Tesis al concertar en los *límites* de lo poético ritmos que se van descubriendo, conformando, estructurando y modelando en coincidencia imaginaria con problemas, conceptos, formas, esquemas, lógicas no-clásicas, diagramas, álgebras, geometrías, topologías, estructuras y modelos *límites* propios de las matemáticas. Así se explican las estructuras *infinivertida* y *expectrovertida* siguiendo los conceptos metafóricos de “telescopio”, “microscopio” y “espectroscopio” imaginarios de las matemáticas, tales como los infinitesimales, el perspectivismo de Leibniz, el infinito potencial, la diagonalización, la multiplicidad, la lógica de vecindades de Peirce y su modelo *ilimitado* del *continuo*, los *mixtos* de Lautman, los *objetos libres* de la teoría matemática de categorías, etc. Tales transferencias -efecto *trans*-fluyen naturalmente en nuestra investigación porque, como hemos dicho en su lugar, los conceptos de las matemáticas provienen de la *imaginación pura* y sus visiones indican que los fenómenos de escritura y formulación se sostienen o son absorbidos por el vacío –desde los atomistas presocráticos a Musil y Valèry-. Y en ello inciden también, desde esta experiencia *límite*, el modo del Zen y de la poesía de Valente.

Resumimos de este modo el alcance conclusivo de los dos primeros capítulos de la Tesis: la conflagración, torsión, inversión, irisación, difracción y retracción de los *límites* en la poesía de Valente. Y, en el segundo, desde la lógica de Peirce, hacia otras dimensiones abiertas a la infinitud *potencial* del *continuo*, al *glissando*. Esto nos permite configurar una “algebraización” imaginaria de los límites

poéticos, entre otros, el “álgebra universal del silencio”, tema inevitable al estudiar la poesía de Valente. Y a su vez, variando las escalas de la *infiniversión* en los poemas, analizamos el concepto de lo sublime e *ilimitado*. Las poéticas de Valente, Bonnefoy y Osip Mandelstam nos ayudan a comprender el “álgebra” universal del silencio. Y el concepto de *concauidad* nos favorece, por citar otro ejemplo, extender el “álgebra” citada a otros términos también centrales, como los de *lentitud* y *derrumbamiento*, o los de “vertido” o “verter” de Heidegger para explicar la connotación exótica del *infinivertir* que se *ofrece* en la *lentitud* de la escritura poética. Sirva como remate de esta fase la traducción sintética de la estructura *infinivertida* de un poema al *modelo* de las geodesias de un cono.

Los demás capítulos nos han certificado en el alcance de aquella *liberación* de los signos y fórmulas de que partimos, cuyo resultado nos permite entrecruzar la lógica y la semiótica en esta convergencia poético-matemática. Y siempre, repetimos, partiendo de la triple faceta matemática, lógica y fenomenológica de Peirce. Por eso nos hemos detenido en presentar las teorías de lógicos y matemáticos que podemos inscribir en la corriente algebraica de Peirce, quien configura audazmente una lógica o semiótica general. El capítulo segundo y tercero presentan la lógica como ciencia topográfica y proyectiva de los lugares cognitivos. Y en el acercamiento formal de los poemas, es considerada como estudio de procesos terceros de mediación y continuidad. Recuperamos así para la poética la dimensión lógica, tradicionalmente alejada de la estética

creadora por prejuicios falsamente científicos. El *preludio* resalta, en este sentido, la importancia de la *lógica de vecindades* y las gravitaciones de la Topología, que nos permiten establecer isotopías y campos radiados de convergencias y divergencias semánticas expandidas por toda la obra de Valente, por ejemplo los arquetipos del *crepúsculo* y del *otoño* en su poética. O el concepto de *límite* en Peirce, en el que podemos reconocer propiedades estructurales, modales, topológicas, cognitivas y metafísicas. Tanto en Valente como en Peirce las oscilaciones limítrofes de la vida, el pensamiento y el universo, se reintegran plásticamente en un continuo, es decir, de modo topológico, y por esta propiedad consideramos las deformaciones elásticas del espacio desde sus *bordes*. Aplicamos así también los “ideogramas” tanto en la lógica simbólica como en la poesía de Valente, con lo que obtenemos diversos “isomorfismos”. Lo mismo podríamos decir de la introducción de las geometrías no euclídeanas y el resurgimiento de la geometría proyectiva, de la teoría de funciones complejas y su derivación en Evaristo Galois, en quien nos basamos para crear el *Grupo N* de la experiencia poética de los límites.

Estas interpolaciones nos favorecen, como decíamos también más arriba, determinar el valor semántico (de sentido poético) del campo sintáctico adjuntando los órdenes de la lógica, las propiedades metateóricas, la panorámica histórica -alternativa a la corriente conjuntista – y las implicaciones del método axiomático, vía Hilbert, aplicadas, por ejemplo, en la literatura experimental del grupo *Oulipo*. El estudio de la sintaxis de los sistemas formales nos adentra en la materialidad de los

signos. Creamos con ello una figura de “sistema formal” asociado a la experiencia de los límites, que tendría la forma: ----- L -----, o esta otra para el “sistema formal” del Grupo N: - - - - - N - - - - -, en el que los guiones representan, como dijimos, un orden de oquedades, distancias, lejanías. Únase a ello el principio abstracto, pre-composicional, del *Ursatz*, que opera como impulso subyacente en la musicalidad del poema y cambia el valor de lo temporal por el espacial, y obtenemos algunos ejemplos operativos de nuestras conclusiones en esta homologación poético-matemática.

El concepto de *continuo* se revela luego como fundamental para entender el de *rema* en conjunción con la *lógica de relaciones* y, por tanto, con apredicación en el campo poético y la proyección de campos en matemáticas, donde asistimos a la configuración de variadas figuras de efectos cromáticos, musicales y armónicos en los poemas; de correlaciones, resonancias y ondas del sentido, aquí, y en matemáticas, etc. Y con el *rema*, el *interpretante*, de gran riqueza sintáctica y semántica al aplicarlo, por ejemplo, al campo conceptual de “otoño”, que genera en los versos el código semántico que hemos denominado o^f , el cual se genera sobre un *continuo* de intensidades y posibilidades armónicas de varias dimensiones cromáticas.

El análisis remático nos descubre en Valente el esbozo de una gramática poética en la que los valores metonímicos y táxicos, las funciones de las categorías, entran en un orden diferente y nos permiten aproximarnos al tránsito del *Límite* a lo ausente, porque el sentido de las

palabras queda *insaturado*, y tal es el valor que tiene en la sintaxis de Peirce. La función remática indica el acontecimiento del *lugar...* vacío, fragmentado, y en sus agujeros -los espaciamientos- se origina la significación; germina la escritura.

Otra conclusión general es que las dimensiones estudiadas se mueven, a pesar de la riqueza léxica en poesía, y de la vaiedad formal en matemáticas, ente la generalidad y la vaguedad, que son correlativas al pensamiento, el cual oscila entre los abismos de lo primero y lo tercero, en términos peircianos. Asimismo, y en el ámbito de la lógica, lo universal y lo particular se diferencian mediante cuantificadores, llamados también lógicos: el clásico universal, el “abstracto” (Per Lindström), “generalizados”, que permiten distinguir fronteras, detectar intermedios, niveles de amalgamación, etc. El sentido o el halo de “onda” recubre, bajo tal aspecto, campos diferentes de léxico, formulación, proyección semántica, geométrica, etc., en uno y otro campo. Son apoyos analíticos para estudiar las implicaciones icónicas, indiciales y simbólicas de los lugares intermedios en los poemas de Valente.

De este modo, y mediante estas interpolaciones, el *Decir* poético se nos configura como huella de lo invisible e ilocalizable. Y esto más allá del uso que hizo de este concepto Derrida, remontando a su origen seminal platónico, retomado luego por Lévinas desde la tradición talmúdica, pero en consonancia con este fondo platónico, como puso de relieve Domínguez Rey con el concepto de “exotismo”.

Conclusión importante para nosotros es la concerniente al tema de la *infinita escucha* asociado con el concepto peirceano de *objeto dinámico* y algunos de los problemas más importantes de los *límites*, tales como la *objetividad*, la *indeterminación*, el *sentido*, la *fragmentariedad*, la *memoria*, el símbolo, el tono, el ritmo, la alteridad, la pasividad, que nos introducen, a su vez, en las *experiencias límite* de la escucha, el espacio, la soledad, el silencio y la musicalidad. Como el *dinámico*, el poético y matemático abre a un espacio indeterminado -*infinitivo* de Valente- cuya concreción es el poema o la formulación explícita del hallazgo matemático, de nuevo indeterminado en orden a la poética que lo subtiende. Por eso en poetas como san Juan de la Cruz, Poe, Mallarmé, Valéry... Eliot, Valente, la escritura del poema se acompaña con la reflexión crítica y ensayística. El poema es la dinamicidad operativa de este mundo de signos. La sintaxis-límite, la imagen sintáctica del verbo, la transformación de la voz en materia escritural y el carácter doble del sentido de los poemas de Valente, sería un caso típico de esto. Valente crea una nueva fuerza simbólica *objetiva*: en la indeterminabilidad genérica las cosas son y no son al mismo tiempo, ya que a lo general no puede aplicarse el principio del tercio excluso.

Como sucedía con los grafos existenciales, la lógica de relaciones nos introduce en el campo conceptual de *trans-mundo* poético y, basados en esto, elaboramos el conjunto de los semas del *límite*: {distancia, desaparición, destrucción, destiempo, separación, apertura, aproximación, tránsito, transparencia} y de *trasmundo* en la experiencia límite de lo

trascendente: la ausencia, la alteridad y el deseo infinito. Se impone entonces la siguiente conclusión: en la experiencia poética la intensidad de los problemas pasa por la transposición y el transir de lo espectral.

De los capítulos cuarto y quinto nos queda el análisis y aplicación a las categorías, ya citadas, de Peirce, con el establecimiento de arquetipos propios de la poesía de Valente siguiendo el área de lo sensible - *Primeridad*:- el *desierto* y *el alba*, misticismo y taoísmo - *indeterminación semántica*-, por ejemplo; campos semánticos del *vacío*, *nunca* (o lo inmóvil), lo *extenso*, túneles elípticos, decíamos, entre el cero y el infinito; campos semánticos de la “respiración” profunda; estética de la infinitud de Hölderlin y el teorema de Banach-Tarski; mundo implicado en el “*hay*” lévinasiano, etc. Y esto nos permitió recurrir también al concepto fractal de la *Esponja de Menger*. Y así hemos pasado, mediante el proceso *segundo* de iconicidad generada por recurrencia y traslación, a la tercera categoría de la *Terceridad* en tanto experiencia límite donde fusionan y se entrelazan, combinan, palabra, acto y pensamiento. Las figuras poéticas de los límites (umbral, intervalo, margen y horizonte) reflejan entonces los valores lógicos: indeterminación -arquetipos de la noche y lo anónimo-, indecidibilidad -modulación, ritmo, intervalo, pausa, lo gris-, incompletitud -fragmento, lo interminable, lo inalcanzable- y continuo: transparencia, integración, intertextualidad, etc.


Lo más importante del capítulo quinto corrobora el fondo dicente del lenguaje (Lévinas, Derrida). En todos sus niveles prevalece el *Decir* original como acción de significancia, cuya huella rastreamos en las

figuras de la anáfora y la elipsis. Hay un mirar retroverso, como dice Domínguez Rey a propósito de la lectura, el cual instaura una ausencia inconmensurable y refleja una tensión de alteridad e infinito, con figuras propias, como lo inconmensurable, lo interválico, lo modular, la relación refleja, la transitiva, la distancia y el desdoblamiento de los espectros. De ello concluíamos ya en la introducción que la forma se vierte en la materia conteniendo al creador y al lector. Dicho de otro modo, y volviendo a Lévinas, el significante asiste al lenguaje: excede en lo *dicho* y revela una alteridad desbordante: huella, apertura dialógica, valor metonímico y táxico del lenguaje que incorpora, como gusta decir el autor antes citado, los índices de su pragmática. La *huella* dinamiza el significante y abre el abismo de todo significado, infinitamente. Bajo las palabras se evidencia una “latencia verbal”, “un animal de fondo”, un estado germinal que contiene la posibilidad del poema: valor del anagrama, hipograma, la tradición cabalística, por ejemplo. De ahí procede el valor interrelacional de los prefijos y algunas preposiciones.

Otra consecuencia de esta fase del estudio insiste, al configurar desde la recursividad la autoimplicación del poema, en que sintaxis y semántica son vértices gramaticales de un mismo proceso significativo. Y a esto pertenece la insinuación de Valente respecto de la figura geométrica oculta en el texto, la cual se roza también con la teoría de los números, lo que nos permite concluir, a su vez, que la sobresignificación, la inconmensurabilidad invisible que descubrimos en la poesía de Valente se aproxima metafóricamente a las propiedades de los números

irracionales. Como la *huella*, el número irracional no es totalizable ni representable.

De esto inferimos que al significante lo asiste como un principio numérico, abstractivo y diferencial, en el sentido de Leibniz. Por ello el concepto de número como *paraje* y su comparación con el ritmo desde la frontera semiótica del cualisigno. El significante, como *vibración* del número, se nos revela, decíamos al principio de la Tesis, como el primer movimiento de organización que difiere del simple ‘significar’ y cubre un espacio más vasto en que ‘significar’ puede estar incluido y situado en su lugar anafóricamente. La relación letra-número y fono-ritmo sigue siendo fuente de sentido como lo era en los orígenes de la humanidad.

En cuanto a la *transducción del nombre* en la poética de Valente - Benjamin- , decimos que la palabra funciona también como lugar de una catástrofe -el exilio del “nombre”- en sentido topológico: *alteridad del signo*, *potencialidad* del lenguaje, “antelatido”, modulación rítmica, receptáculo o matriz originaria, recursividad del “precursor oscuro” o significante que da cuenta de su profunda replicación y autoimplicación, ya aludidas. Como en el primer Benjamin, en el nombre se conserva, como en la naturaleza, un residuo del verbo creador de Dios, que aparece frecuentemente con atributos negativos, como en la teología así nombrada. *Transducimos* y transponemos: música y poesía: “lógica intervalar” y “retrocesiones implícitas” del contrapunto, seriaciones, doble nota : *límite* de la *fisis* y en la *creatividad* de la *materia*.

Y así decíamos que aportamos algo original a la Tesis rememorando el “nacimiento” de las primeras ciencias en un imaginario modelo de poema *hidráulico*. Contribuimos con un método oblicuo acorde con las materias que tratamos para poder dar cuenta de los ascensos y descensos de la abstracción creativa entre contextos bastante lejanos. Describimos entonces la visión creadora de la naturaleza con la idea *límite de nacimiento* que comparte la física de Lucrecio y la poética de Valente. La poesía es también una física por ser una *génesis* de las cosas y presentar el corpus de la ciencia física moderna: caos, declinación, torbellinos, intervalos. Arquímedes y Lucrecio: principio pero también despojos y humo de ruinas.

Del capítulo sexto resaltamos la comparación de la *infinitud* matemática - infinito *actual* y *potencial*: trabajos de Du Bois-Reymond y Cantor, escuela Intuicionista de Brouwer, Kurt Gödel, Stephen Kleene y Arend Heyting; afinidades suyas con Peirce, fenómenos estéticos y literarios de hoy día- y poética con sus implicaciones materiales hasta en el espíritu: *transformación del infinito en cero –infiniversión*, y volviendo a una tesis ya esbozada: la forma reingresa infinitamente en la formación, lo que nos llevaba al concepto de *natura naturans* de los paisajes de Goethe. Para ello recurrimos, además de a fuentes ya clásicas de la poesía, al aporte etnológico de lenguas y culturas como la Hopi -“Valente y los Hopi”-, los Mayas, Quiches, hindúes -concepción mística de *Vac*, la palabra, sílaba *Om*, *Akasa*-, los Agni y su consideración del sonido. Se nos configura de tal modo el descenso a la memoria de la materia y a la

materia de la memoria, temas recurrentes en Valente al estudiar el interior de la palabra, la raíz informe de las formas, etc. Desarrollamos entonces la hipótesis de que la historia de la literatura está compuesta por vaivenes entre lo *limitado*, lo *ilimitado* y lo *infinito* (lo inaccesible, lo inalcanzable) y de que hay un punto sin lugar fijo en el que se produce una *retracción* que “suspende” el mundo inmediato para adentrarse en paisajes imaginarios del *pre-aparecer* y del estar en estado de suspensión a pesar de las apariencias, como sucede con la figuras del *vaso* y del *tallo* asociadas a una potencia de metamorfosis y germinación (planta-tipo de Goethe), o con la del poema *infinivertido* concebido como “modelo” (metáfora de los modelos matemáticos). Los sonidos fónicos retrotraen la configuración de los otros niveles y nos adentramos en lo que hemos denominado álgebra sonora en sistema abierto, *Di = difusión, disolución, disipación o diseminación*. Los símbolos de la *mandorla*, de la *piedra -jade*, por ejemplo- y del *cero -Mayas-* resumen todo este complejo de asociaciones formales e implícitas. En ellos resalta el efecto de la creación poética extendido a las funciones transformadoras del yo relacionadas con su disolución, el interior del lenguaje y el vacío de la forma: luz del budismo, escepticismo y la propiedad de la *indecidibilidad* de los teoremas de limitación (Teorema de Church), estancia del vacío creador con *el wu-wei* en la práctica del Tao.

Introducimos también aquí conclusiones referentes a la ética concebida como apertura o llamada infinita de lo Otro, la tesis lévinasiana de la alteridad, figura transducida por Valente en el uso del “tú” explícito o

implícito, el “nos” y sus variantes, como, entre otras, la *sustitución*, *fisión del yo*, *testimonio*, *exilio*, *proximidad*, *Decir*, etc. El poema se configura entonces siempre de camino, andante, traslaticio, *alterado*. Y ahí entra el Deseo como fuente originaria del *tránsito*, incluido en ello el místico: un imposible que deja a la palabra en tensión máxima. Y de ahí la conclusión en cascada de subfiguras de la *infinitud* en la experiencia *límite*: no-pertenencia, pasividad, espera, el desierto, el cero, el extrañamiento, el deshacimiento, los símbolos de lo nocturno, la soledad, la sequedad, la desnudez, el vacío y la pobreza, emblemas místicos a los que Valente les da nueva vida.

Esta mixtificación afecta también al proceso generativo de la imagen, el cual sintetiza, decíamos asimismo en la introducción, todos los problemas de los límites investigados en la Tesis: alteridad, ausencia, extrañeza, formas de lo informe, el ritmo, la infinitud, la recursividad de las sombras, la estructura *infinivertida* y *expectrovertida* de los límites, la incompletitud, lo inasible, inactual, impasible, el retorno de lo que nunca regresa. Son procesos semánticos que descubren su fuente imaginativa de proyección tanto poética cuanto matemática: rectas en el infinito y apertura de haces a partir de la ausencia, de la muerte y del renacimiento.

Como en el capítulo séptimo retomamos metafóricamente los *límites* de lo poético en comparación con las metáforas del microscopio, el *telescopio* y, especialmente, el *espectroscopio* matemático, que nos conducen a márgenes de sombra, umbrales, espectros, difracciones, acordes, etc., visibles también en el campo de la pintura, nos detenemos

aquí en este otro dominio del arte (Mark Rothko, Barnett Newman, Ad Reinhardt, Malevich, Mondrian, Kandinsky) y en la emergencia de la Matemática (ascenso y descenso de la abstracción), retomando, para ello, a Peirce, Galois, Lautman, Gödel, Poincaré, Dedekind, Grothendieck, Freyd. Literatura y matemáticas muestran un proceso homólogo en relación descendente de la abstracción con el campo hipotético (áreas de la libertad, la creatividad y lo indeterminado) o de la *Primeridad* y ascendente (clases, haces, estructuras y modelos) respecto de las categorías de la *Terceridad*. El vector designativo o representativo de la palabra (referir “algo”) da paso y preludia la función conetiva del contexto, el referirse cada una a otras, otro modo de alteridad interna del lenguaje. Y en esto la poesía se asemeja a la lógica de relaciones. Hay un vínculo interno entre el pensamiento y sus relaciones simbólicas, sea poema o fórmula matemática su producto. Los matemáticos también manifiestan partir de una experiencia singular que antecede la matemática a la lógica (Poincaré). Y así aplicamos los conceptos matemáticos de *haz*, *grupo* (Teoría de Grupos, de Galois), *estructura*, *esquema*, *mixto* (Lautman), *modelo*, *cadena* (Dedekind: relación con el infinito actual), etc., respecto de la tensión semántica y simbólica del *HAZ* (“Bucles extraños”) de la Trascendencia (*HAZ*^{AD}: Alteridad, Ausencia, Dios, Deseo Infinito, Decir) y como proyecciones comunes geométricas que se producen en la emergencia de la forma.

Esta interpolación nos muestra otro modo de entender la sobresignificación a que alude Valente determinando la función poética de

la palabra. La proyección “geométrica” de unas a la “sombra” de otras crea filtros -relaciones múltiples- o haces semánticos cuya interrelación difracta el sentido del texto: dispersión de ondas verbales, curvas imaginarias y *límites* interpolados en las referencias internas del poema. Se produce entonces otro tipo de apertura lógica que da valor sensible al abstracto en términos y conceptos precisos, como el de *límite* mismo. Asistimos a otra rama de la intuición, a un “tacto intelectual” de las palabras y formas (Poincaré). Y ahí entra también la presencia de lo abstracto (lógica polivalente, contrafácticos) y del ascetismo pictórico de la trascendencia, simplicidad, soledad, pobreza, desnudez y universalidad en las matemáticas y poesía: efectos cromáticos (transformación diagonal de colores en Klee, grises y transformación del *límite*) y musicales de sintaxis y semántica. Creemos que por esto se alude muchas veces a un “misticismo” en la poesía de Valente, la cual participa de estas estructuras por más que las cite como propias de San Juan de la Cruz y de Molinos.

Estas conclusiones se extienden al capítulo octavo con otras alternativas matemático-poéticas, como los conceptos de *clase*, *estructura*, expansión diagramática, “génesis” y “existencia” de Lautman (“nociones” opuestas), “variación en oblicuo” de Valente, y la interpolación ahora entre el ritmo y la abstracción. Al ritmo siempre se lo considera como parte sensible y musical del poema, y lo es, pero también guarda un valor *abstracto*, como es visible, y audible, en pintores y músicos contemporáneos, con el arte conceptual y minimista. A pesar de los

valores plásticos de la obra de Valente, la parte tal vez más estudiada, la influencia de la disolución matemática del referente objetivo por un universal objetivo dota a esta poesía del valor intelectual que algunos críticos censuran en su escritura como lenguaje abstracto, sin tener en cuenta este subsuelo de altura máxima, con la que el poeta aspira a la emergencia de la forma misma, como el matemático. Las figuras de recursividad, muy estudiada en lingüística, y sus propiedades, la autorreflexividad, su correlato poético, la *indecidibilidad*, no reducible, en cambio, a lo recursivo, correlatan asimismo la tensión abstracta de las formas concretas, y viceversa, lo que incrementa un efecto de “errancia” en el significante y la dinámica del ritmo y de la sintaxis, lo cual nos recuerda el concepto de autorreferencia de Gödel, también usado en lingüística y poética (isomorfismo, autoproducción, figuras recursivas del fondo: desierto, pantano, espejo, etc.). Con ello coincide además la recursividad semiótica, que nos permite explicar los tránsitos de esquemas en la experiencia de los límites: esquemas de recursión indirecta, de recursión simultánea y de recursión cruzada. Se esboza aquí otra variante del método seguido, según indicábamos en la introducción de este estudio. Al aislar las estructuras según variantes operativas, se reconocen sus relaciones y éstas permiten imaginar modelos análogos en uno y otro campo científico o artístico. Y entonces, la pluralidad de relaciones, las nuevas “letras” así obtenidas, sustituyen la relación unívoca del signo, por lo que los modelos adquieren sentido singular y diferente.

Con lo dicho, hemos resumido lo más importante de las conclusiones que ofrece esta Tesis. El capítulo noveno insiste en las variantes de inacabamiento (la aspiración que decíamos de la crítica a la relación esencial) y la equivocidad resultante al prescindir del *tertio excluso* en este tipo de relaciones y lógicas, tanto diagramáticas como modales.

La investigación de este universo semiótico nos permite otra conclusión general al finalizar la Tesis que se sintetiza en que la correlación de la experiencia universal de los *límites inalcanzables* con los tránsitos por las distintas escalas de lo poético crea una *red* que liga las problemáticas del *infinito*, el *ritmo*, la *materia*, la *forma* y el *vacío*. Y revela la necesidad y fecundidad para la Filología de profundizar en estas relaciones que indican recursivamente la inmensa importancia de investigar sobre los *límites trascendentes*.

En las matemáticas contemporáneas, el ejemplo paradigmático de la *Teoría matemática de categorías* en cuanto proceso de máxima depuración y universalidad nos llevó a descubrir el *primer paisaje* de los *arquetipos iniciales* de lo poético compuesto por la triada *nada-nunca-nadie*. Este “Grupo” N comprende la *poética límite* de la obra de J. Á. Valente, cuya tesis sería: en las palabras [de *nadie*] respira el *infinito* [la *nada*] y por eso aquéllas *rompen todos los límites, liberándose* hacia el *infinito* de lo imposible [el *nunca*].

El “Grupo” N [*nada, nunca, nadie*] sintetiza así el modo en que se *liberan* todos los signos. E indica la universalidad e inmediatez de la

ausencia, la densidad del vacío; implica una lógica que retrae hacia todos los movimientos negativos.

La contrastación entre el *infinito potencial* y el *infinito actual* se configuró como una rosa de los vientos que estableció un extenso diálogo entre escritores y matemáticos. La problemática del *infinito potencial* integra los conceptos de continuo, recursividad, infinitesimal, *primeridad*, *terceridad*, materia o espíritu, etc. Entrelaza la problemática del lenguaje y la experiencia de los *límites inalcanzables*.

El múltiple horizonte del *infinito potencial* reconstruye el diagrama de la *infinitud del Deseo* en sus dimensiones lógico-sensibles. Este diagrama se reconoce en el misterioso recomenzar incesante de los poemas, en la experiencia del *exilio*, en la musicalidad de una vasta fuga y en su *lógica hipotética y contrafáctica*. La infinitud del *Deseo* corresponde al *ansia de lejanía* de la poética cifrada en lo que hemos denominado "*Grupo*" *N* [*nada, nunca, nadie*], el cual nos revela que los *límites* de nuestro lenguaje no son los límites de nuestro mundo. Conjeturamos que éstos se abisman en lo inalcanzable que está relacionado con la incompletitud, lo indecible, indecible, hipotético, contrafáctico y potencial, incluso la musicalidad en cuanto continuo sin fin. La infinitud del *Deseo* es connatural a la *alteridad*, *ausencia*, *trascendencia*, a *Dios*, al *Decir*, a la palabra *trans-ida*. Formulamos así la tesis de un *límite* en el cual los principios y los fines se encuentran *más allá* de los principios y los fines del mundo, un tipo de *destino intangible*

que hace que las palabras que parecen inmóviles en el poema estén en un continuo movimiento.

En el sobrepasarse o borrarse de lo inalcanzable se dan las grandes transformaciones, los fragmentos de un nuevo modo de pensar y de sentir en los que la lógica contrafáctica del *Deseo de lejanía* confiere capacidad semántica para concebir, generar y articular posibilidades situadas *más allá* de lo impuesto o permitido.

En la lógica contrafáctica, en lo hipotético o en la sintaxis de lo condicional están posiblemente los núcleos creadores del lenguaje, porque la potencia de la conjunción *si* altera, pone radicalmente en duda y niega los *límites* del mundo. Lo hipotético, contrafáctico o subjuntivo deshacen el mundo y lo rehacen de otro modo. Generan un tipo intangible de perspectiva acerca de la realidad; un futuro profundo que está implicado en la trascendencia.

La investigación de la experiencia poética de los límites nos remite a un origen inmemorial en el que se descubre aquel *primer paisaje* de los *arquetipos iniciales* de la *triada nada-nunca-nadie* (el "Grupo" N) y a un futuro profundo que reconstruye la red del *infinito potencial del Deseo* que puede ser visto como la versión poética del teorema de incompletitud de Gödel o de cualquiera de los hechos de limitación de los sistemas formales.

Todos los teoremas limitativos de la metamatemática son huellas de la imposibilidad de representarnos alguna vez a nosotros mismos en forma integral; nos hablan de una búsqueda interminable; manifiestan las

condiciones a que está sometido el pensamiento de lo extremo. Hacen parte de una especie de transgresión indefinida de los límites e indican la posibilidad de construir sistemas indefinidamente extensibles. Así es como la poética de Valente, que se abre a una *terra incognita* del alma, hace sensible el movimiento de su inacabamiento.

La experiencia poética corresponde al modelo de la errancia o del exilio, como la experiencia matemática, la cual se despliega sobre el fondo de un horizonte inagotable que indica que el sistema total es irrealizable.

El resultado quizás más importante de la investigación está en haber creado un castillo *sintético* de conceptos (propiedad *trans* del lenguaje, *HAZ* de la trascendencia ^{AD}, *Grupo arquetípico N*, palabra *transida*, ritmos de *infiniversión* y *expectroversión*) afines con la problemática universal de los límites. La ilusoria o aparente “repetición” de estos conceptos a lo largo de la Tesis corresponde, si se lee con cuidado, al *ritmo* sorprendente de su construcción genérica, sintética e ilimitada. En efecto, en cada unidad de cada capítulo, los conceptos creados o descubiertos recibían vida al ser *contextualizados* a través de diferentes culturas y ámbitos científicos.

En conclusión, en la construcción de esta semiótica o lógica general de la experiencia de los *límites* hemos encontrado fragmentos de lo *inalcanzable*, fulgores de sus acciones siempre presentes en lo poético que crean y *liberan* el pensamiento.

La *minienciclopedia* que antecede a estas conclusiones, y en homenaje nuestro al talento inventivo, y de ciencia subliminal, de Novalis, enuncia por extenso otras derivadas de éstas.



BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

I. BIBLIOGRAFÍA LÓGICO-MATEMÁTICA.

ARISTÓTELES, *Física*, Gredos, Madrid, 1995.

BARROW, John D., *La Trama oculta del Universo. Contar, pensar y existir*. Drakontos, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1996.

BERLINSKI, David, *Ascenso infinito. Breve historia de las matemáticas*, Randon House Mondadori, S.A., Barcelona, 2006.

BLANCHÉ, Robert, *La Axiomática*, Centro de Estudios Filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965.

BOCHENSKI, Joseph M., *Compendio de lógica matemática*, Paraninfo, Madrid 1976.

BOYER, Carl, *Historia de la matemática*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.

CASTRILLO, Pilar, *Los Precursores británicos de la lógica moderna*, UNED, Madrid, 1993.

COHEN, Morris, *Introducción a la lógica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

DEAÑO, Alfredo. *Introducción a la lógica formal*, Alianza Universidad, Madrid, 1978.

DELADALLE, Gérard, *Leer a Peirce hoy*, Gedisa, Barcelona, 1996.

DE LORENZO, Javier, *La matemática y el problema de su historia*, Tecnos, Madrid, 1977.

_____ “Ciencia y Vanguardia”, en Albaladejo, T., Blasco, F. (eds), *Las Vanguardias. Renovación de los Lenguajes Poéticos*, Ensayos Júcar, Madrid, 1992.

_____ *Filosofías de la matemática fin de siglo XX*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000.

Diccionario de Matemáticas. Gran Vox. Editorial: Biblograf, Barcelona, 1995.

Enciclopedia de las Matemáticas, Editorial MIR, Madrid, 1993.

FREGE, Gottlob, *Fundamentos de la aritmética. Investigación lógica-matemática sobre el concepto de número*, Laia, Barcelona, 1973.

GARETH, Ashurst, *Fundadores de las matemáticas modernas*, Alianza Editorial, Madrid, 1985.

GARRIDO Jiménez, Manuel, *Lógica simbólica*, Tecnos, Madrid, 1997.

HADAMARD, Jacques, *Psicología de la invención en el campo matemático*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947.

HARDY, Godfrey H., *Apología de un matemático*, Nívola, Madrid, 1999.

HOFSTADTER, Douglas, *Gödel, Escher, Bach. Un eterno y grácil bucle*, Tusquets, Barcelona, 1987.

HONDERICH, Ted (editor), *Enciclopedia Oxford de filosofía* / Ted Honderich (editor), Tecnos, Madrid, 2001.

IAN, Stewart, *De aquí al infinito*, Drakontos, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1998.

IFRAH, Georges, *Las cifras. Historia de una gran invención*, Alianza, Madrid, 1987.

_____ *Historia universal de las cifras. La inteligencia de la humanidad contada por los números y el cálculo*, Editorial Espasa-Calpe, Madrid, 1997.

Kline, Morris, *Matemáticas: La pérdida de la certidumbre*, Siglo XXI editores, Madrid, 1985.

_____ *El pensamiento matemático de la Antigüedad a nuestros días, II*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

_____ *El pensamiento matemático de la Antigüedad a nuestros días; III*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

_____ *Matemáticas para los estudiantes de humanidades*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

LADRIÈRE, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos. Estudio sobre la significación del Teorema de Gödel y teoremas conexos en la teoría de los fundamentos de las matemáticas*, Tecnos, Madrid, 1969.

LANGER, Susanne, *Introducción a la lógica simbólica*, Siglo XXI Editores, México, 1969.

LEIBNIZ, G.W. *Escritos Filosóficos*, Editorial Charcas, Buenos Aires, 1982.

MOSTERÍN, Jesús, *Los lógicos*, Espasa, Madrid, 2007.

NEWMAN, James (Editor), *Sigma. El mundo de las Matemáticas. 6 Vol.* Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1983.

NAGEL, Ernest y NEWMAN, James, *El teorema de Gödel*, Editorial Tecnos, Madrid, 1979.

PEIRCE, Charles Sanders, *MS The Charles S. Peirce Papers, 32 rollos de microfilms de los manuscritos conservados en la Houghton Library*. Cambridge, MA, Harvard University Library, Photographic Service, 1966.

_____ *La Ciencia de la Semiótica*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1986.

_____ *Obra Lógico Semiótica*, Taurus Ediciones, Madrid, 1987.

_____ *El hombre, un signo. (El pragmatismo de Peirce)*, Editorial Crítica, Barcelona, 1988.

POINCARÉ, Henri, *Ciencia y Método*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963.

RAMOS, César Lizardi, "El 'Cero' Maya y su Función". *Estudios de Cultura Maya*, U.N.A.M. V.II. México, 1962.

RIBAS, Albert, *Biografía del vacío*, Ediciones Destino, Barcelona, 1997

RUSSELL, Bertrand Russell, *Misticismo y Lógica y otros ensayos*, Editorial Edhasa, Barcelona, 2001.

SACRISTÁN LUZÓN, Manuel, *Lógica elemental*, Vicens-Vives, Barcelona, 1996.

SERRES, Michel, *El nacimiento de la Física en el texto de Lucrecio. Caudales y turbulencias*, Pre-textos, Valencia, 1994.

_____ *La comunicación*. Hermes I, Editorial Anthropos, Barcelona, 1996.

THIBAUD, Pierre, *La lógica de Charles Sanders Peirce. Del álgebra a los gráficos*, Paraninfo, Madrid, 1982.

THOM, René, *Parábolas y catástrofes : entrevista sobre matemáticas, ciencia y filosofía* René Thom ; edición a cargo de Giulio Giorello y Simona Moroni, Tusquets, Barcelona, 1985.

_____ *Estabilidad estructural y morfogénesis: ensayo de una teoría general de los modelos*, Gedisa, Barcelona, 1987.

_____ *Esbozo de una semiofísica. Física aristotélica y teoría de las catástrofes*, Gedisa editorial, Barcelona, 1990.

TORIJA Herrera, R., *Arquímedes: alrededor del círculo*, Nivola Libros, Madrid, 1999

WUSSING, Hans, en colaboración con S. Brentjes ...[et al.]. *Lecciones de historia de las matemáticas*, Siglo XXI de España, Madrid, 1998.

ZALAMEA, Fernando, "La filosofía de la matemática de Albert Lautman" en *Mathesis 10*, México, 1994, pp. 273-289.

_____ *Signos Triádicos. Nueve estudios de caso latinoamericanos en el cruce Matemáticas- Estética – Lógica*, Ministerio de Cultura, Programa de Becas Nacionales, Bogotá, 1998.

_____ "La lógica general de Peirce: presencias y resistencias", Intervención en la Mesa Redonda *Nuevas Perspectivas en Historia de la Lógica*, en el marco del *Primer Congreso Iberoamericano de Filosofía*, CSIC. UCM, Cáceres – Madrid, septiembre de 1998.

_____ *Ariel y Arisbe, Evolución y evaluación del concepto de América Latina en el siglo XX: una visión crítica desde la lógica contemporánea y la arquitectónica pragmática de C.S.Peirce*, Convenio Andrés Bello, Bogotá, 2000.

——— “Lógica y estética: entramados en el sistema arquitectónico peirceano y un estudio de caso en la lógica y la literatura latinoamericanas”, Seminario de la Facultad de Filosofía, Universidad de Navarra, 19 de octubre, 2000. Versión electrónica en <http://www.unav.es/gep/Zalamea.html>.

——— *El Continuo Peirceano. Aspectos globales y locales de genericidad, reflexividad y modalidad. Una visión del continuo y la arquitectónica pragmática peirceana desde la lógica matemática del siglo XX*, Universidad Nacional de Colombia, Editorial Unibiblos, Bogotá, 2001.

——— *Ariadna y Penélope. Redes y mixturas en el mundo contemporáneo*, Ediciones Nobel, Oviedo, 2004.

——— *Filosofía Sintética de las Matemáticas Contemporáneas*. En <http://villaveces.info/SemLog/wp-content/libro.pdf>.

——— *Razón de la Frontera y Fronteras de la Razón*, inédito.

ZELLINI, Paolo, *Breve historia del infinito*, Ediciones Siruela, Madrid, 1991.

——— *La rebelión del número*, Sextopiso, Madrid, 2007.



II. BIBLIOGRAFÍA ESTÉTICO- LITERARIA.

AGAMBEN, Giorgio, *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*, Pre-textos, Valencia, 2003.

ALBALADEJO, T., Blasco, F. (eds), *Las Vanguardias. Renovación de los Lenguajes Poéticos*, Ensayos Júcar, Madrid, 1992.

ALIGHIERI, Dante, *Divina comedia*, Cátedra, Madrid, 1996.

APEL, Karl-Otto, *El camino del pensamiento de Charles S. Peirce*, Visor, Madrid, 1997.

AULLÓN DE HARO, Pedro (ed.), *Teoría de la Crítica Literaria*, Trotta, Madrid, 1994.

_____ *La sublimidad y lo sublime*, Editorial Verbum, Madrid, 2006.

_____ "La ondulación de la línea", en VV.AA, *William Hogarth, conciencia y crítica de una época*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1998.

_____ *El signo y el espacio*, Centro Cultural Conde-Duque, Madrid, 2002.

BARRENA, Fernández Sara, *Creatividad en Charles S. Peirce: abducción y razonabilidad*, Tesis doctoral, Pamplona, 2003.

ARNALDO, Javier (ed.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, 1987.

BARROS, Tomás, *Ritmo y abstracción*, Edicios do castro, A Coruña, 2001.

BENJAMIN, Walter. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 1995.

GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la Literatura (La Construcción del significado poético)*, Cátedra, Madrid, 1994.

BAKHTIN, Mikhail, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, Taurus, Madrid, 1989.

BLANCHOT, Maurice, *Falsos Pasos*, Pretextos, Valencia, 1977.

_____ *La escritura del desastre*, Monte Avila, Caracas, 1990.

_____ *El espacio literario*, Paidós, Barcelona, 1992.

_____ *El Libro que vendrá*, Monte Avila Editores, Venezuela, 1992.

_____ *De Kafka a Kafka*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

_____ *La bestia de Lascaux. El último en hablar*, Tecnos, Madrid, 1999.

_____ *El libro por venir*, Trotta, Madrid, 2005.

BLOOM, Harold, *La Cábalá y la Crítica*, Monte Avila Editores, Venezuela, 1992.

_____ *Poesía y represión. De William Blake a Wallace Stevens*, Adriana Hidalgo editora , Buenos Aires, 2000.

_____ *Genios. Un mosaico de cien mentes creativas y ejemplares*, Anagrama, Barcelona, 2005.

BORGES, Jorge Luis, *El Aleph*, Alianza, Madrid, 1994.

BROCH, Hermann, *Poesía e investigación*, Barral Editores, Barcelona, 1974.

_____ *La muerte de Virgilio*, Alianza Editorial, Madrid, 2002.

BROSSE, Jaques, *Los Maestros Zen*, la Aventura Interior, Barcelona, 1999.

BOULEZ, Pierre, *Puntos de Referencia*, Gedisa, Barcelona, 1984.

BUTOR, Michel, *Repertorio (sobre Literatura III)*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970.

CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 1996.

_____ *La Ciudades Invisibles*, Siruela, Madrid, 1998.

CASSIRER, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, Tomo 1, *El lenguaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

_____ *Filosofía de las formas simbólicas*, Tomo 2, *El pensamiento mítico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

CELAN, Paul, *Obras Completas*, Editorial Trotta, Madrid, 1999.

COLLINGWOOD-SELBY, Elizabeth, *Walter Benjamin, la lengua del exilio*, Arcis-Lom, Santiago de Chile, 1997

COOMARASWAMY, Ananda K., *El Vedanta y la tradición occidental y otros ensayos*, Siruela, Madrid, 2001.

CUESTA ABAD, José Manuel, *Poema y enigma*, Huerga y Fierro, Madrid, 1999.

CHAR, René, *Común presencia*, Alianza, Madrid, 1986.

CHENG, Francois, *Vacío y Plenitud*, Ediciones Siruela, Madrid, 1993.

CHEVALIER, Jean con la colaboración de GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los Símbolos*, Herder, Barcelona, 1999.

CHILLIDA, Eduardo, *Chillida, 1948-1998. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 15 de diciembre de 1998-15 de marzo de 1999*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1998.

DÄLLENBACH, Lucien. *El Relato Especular*, Visor, Madrid, 1991.

DASCAL, Marcelo (ed.), *Filosofía del lenguaje II. Pragmática*, Trotta, Madrid, 1999

DE MOLINOS, Miguel, *Defensa de la contemplación*, Editora Nacional, Madrid, 1983.

_____ Miguel, *Guía Espiritual*, Editora Nacional, Madrid, 1977,

DELADALLE, Gérard, *Leer a Peirce hoy*, Gedisa, Barcelona, 1996

DELEUZE, Gilles, *Diferencia y Repetición*, Júcar Universidad, Madrid, 1988.

_____ *El Pliegue*, ediciones Paidós, Barcelona, 1989.

_____ *Lógica del sentido*, Editorial Paidós, Barcelona, 1994.

_____ *El Bergsonismo*, Cátedra, Madrid, 1996.

_____ *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Pre-Textos, Valencia, 2005.

DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la Filosofía*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1989.

_____ *La Escritura y la Diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.

_____ *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1997.

_____ *De la gramatología*, Siglo Veintiuno, México, 1998.

DE MAN, Paul, *Escritos Críticos*, Visor, Madrid, 1996.

DE MOLINOS, Miguel, *Defensa de la contemplación*, Editora Nacional, Madrid, 1983.

DOMÍNGUEZ REY, Antonio, *Gramática pictórica: (el ojo táctil de Manuel Padorno)*, Torre Manrique, Madrid, 1987.

_____ “La Poética de J. Á. Valente: ‘Mandorla’” en Rodríguez Fer, Claudio (Edc.), *José Angel Valente*, Taurus, Madrid, 1992, p. 139-140.

_____ *La llamada exótica. El pensamiento de Emmanuel Lévinas*, Editorial Trotta, UNED, Madrid, 1997.

_____ *El Decir de lo Dicho*, Heraclea, Madrid, 2000.

_____ *Limos del verbo: (José Ángel Valente)*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Verbum, Madrid, 2002

_____ *El drama del lenguaje*, Verbum, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2003.

_____ *Palabra respirada: hermenéutica de lectura*, Universidad Iberoamericana. Ediciones Eon, México D. F., 2006.

_____ *Ciencia, conocimiento y lenguaje. Ángel Amor Rubial (1869-1930)*, UNED- Edit. Espiral Maior, A Coruña, 2007.

ECO, Umberto, *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*, Crítica, Barcelona, 1994.

_____ *Kant y el ornitorrinco*, Lumen, Barcelona, 1999.

ELIOT, T.S. *Función de la poesía y función de la crítica*, Editorial Tusquets, Barcelona, 1999.

FOUCAULT, Michel, Foucault, Michel, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.

_____ Foucault, Michel, *El pensamiento del afuera*, Pre-textos, Valencia, 1997.

_____ *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, volumen I*, Paidós, Barcelona, 1999.

FRIEDRICH, Hugo, *La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

FRIESE, Peter (comisario), *Minimal-Maximal: 16 abril-4 xullo 1999*, Centro Galego de Arte Contemporánea: Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, 1999.

FERRATER MORA, José, *Diccionario de filosofía José Ferrater Mora*, Nueva ed. rev., aum. y act. por / Josep-Maria Terricabras ; supervisión de Priscilla Cohn Ferrater Mora, [1ª ed. rev., aum. y act. en Ariel Referencia] Barcelona : Ariel, Barcelona, 1994, 4v., Contiene: t. I. (A-D) -- t. II. (E-J) -- t. III. (K-P) -- t. IV. (Q-Z), v.3.

FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica. Cuatro ensayos*, Monte Avila Editores, Caracas, 1977.

GADAMER, Hans Georg, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica V.1*, Sígueme, Salamanca, 1984.

_____ *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Ediciones Sígueme – Salamanca, 1991.

_____ *Estética y hermenéutica*, Tecnos, Madrid, 1996.

_____ *Arte y verdad de la palabra*, Editorial Paidós, Barcelona, 1998.

_____ *¿Quién soy yo y quién eres tú?. Comentario a "Cristal de aliento" de Paul Celan*, Herder, Barcelona, 1999.

_____ *Antología*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 2001.

GARCÍA BERRIO, Antonio, *Teoría de la literatura : (la construcción del significado poético)*. Edición: 2ª ed. rev. y aum., Cátedra, Madrid, 1994.

GOETHE, Johann Wolfgang Von, *Máximas y reflexiones*, Edhasa, Barcelona, 1996.

GOLDING, John, *Caminos a lo absoluto, Mondrian, Malévich, Kandinsky, Newman, Rothko y Still, Turner*, Madrid, 2004.

GÓMEZ DE LIAÑO, Ignacio, *El Círculo de la Sabiduría. Diagramas del conocimiento en el mitraísmo, el gnosticismo, el cristianismo y el maniqueísmo*, 2v., Siruela, Madrid, 1998.

GÓMEZ RAMOS, Antonio, *Entre las líneas: Gadamer y la pertinencia de traducir*, Visor, Madrid, 2000.

GONZÁLEZ, Iván, *Vida y obra de José Lezama Lima: diccionario*, Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni Artistic, Valencia, 2000.

GOYTISOLO, Juan, *Aproximación a Gaudí en Capadocia*, Mondadori, Madrid, 1990.

_____ "Palmera y Mandrágora" en *El bosque de las letras*, Alfaguara, Madrid, 1995.

HADAMARD, Jacques. *Psicología de la invención en el campo matemático*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947.

HANI, Jean, *Mitos, ritos y símbolos. Los caminos hacia lo invisible*, Editor: José J. de Olañeta, Palma de Mallorca, 1999.

HAAS, Alois M., *Visión en azul. Estudios de mística europea*, Siruela, Madrid, 1999.

HEIDEGGER, Martin, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Ariel, Barcelona, 1983.

_____ *De camino al habla*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1990.

_____ *Caminos de bosque*, Alianza Universidad, Madrid, 1997.

_____ *Filosofía, ciencia y técnica*, Editorial universitaria, Santiago de Chile, 2003.

_____ *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa (ed.), *El silencio y la escucha*, Cátedra / Ministerio de Cultura, Madrid, 1995.

HERRIGEL, Eugen, *El Camino del Zen*, Paidós, Barcelona, 1999.

HOFMANN, Werner, "Ve en lo finito hacia todas partes", en Arnaldo, Javier (ed.), *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Ensayos*, Hiperión, Madrid, 2001.

HONDERICH, Ted (editor), *Enciclopedia Oxford de filosofía*, Tecnos, Madrid, 2001.

HUMBOLDT, Wilhelm Von, *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad*, Traducción y prólogo de Ana Agud, Edición:[1ª ed.], Anthropos, Barcelona, Madrid : Ministerio de Educación y Ciencia, 1990.

IZUTSU, Toshihiko, *Sufismo y taoísmo. Estudio comparativo de conceptos filosóficos claves*, v. I. Ibn 'Arabi, v. II. Laozi y Zhuangzi, Siruela, Madrid, 1997.

JABÈS, Edmond, *El libro de las preguntas*, 2 Vol., Siruela, Madrid, 1991,

JAKOBSON, Roman. *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, Crítica, Barcelona, 1981.

_____ *Ensayos de lingüística general*, Ariel, Barcelona, 1984.

_____ *Obras selectas*, Gredos, Madrid, 1988.

JANKELEVITCH, Wladimir, *La Ironía*, Taurus, Madrid, 1986.

JASPERS, Karl, *Filosofía de la existencia*, Aguilar, Buenos Aires, 1974.

JOYCE, James, Anna Livia Plurabelle : (Finnegans Wake, I, VIII) Cátedra, Madrid, 1992.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Animal de fondo*, Taurus, Madrid, 1981.

_____ *Unidad*, Seix Barral, Barcelona, 1999.

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, *La palabra emplazada. Meditación y contemplación de Herbert a Valente*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1998.

JULLIEN, François, *Un sabio no tiene ideas o el otro de la filosofía*, Siruela, Madrid, 2001.

KANDINSKY, Vasili Vasilievich, *Punto y línea sobre el plano*, Barral Editores, Barcelona, 1971.

_____ *De lo espiritual en el arte*, Editorial Labor, Barcelona, 1992.

_____ *La disolución de la forma 1900-1920*, Catálogo, Fundación Caixa Catalunya, Barcelona, 2003.

_____ *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Paidós, Barcelona, 2004.

KAYSER, Wolfgang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Gredos, Madrid, 1976.

KRAUS, Karl, *Dichos y contradichos*, Editorial Minúscula, Barcelona, 2003.

KRINGS, Baumgartner y otros, *Conceptos fundamentales de filosofía*, Herder, Barcelona, Tomo II, 1978.

KRISTEVA, Julia, *Semiótica 2*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1978.

_____ y Otros, *La Travesía de los Signos*, Ediciones La Aurora, Argentina, 1985.

_____ *Al Comienzo Era el Amor*, Gedisa, Barcelona, 1996.

LAO ZI, *Tao te King*, Editorial Siruela, Madrid, 2003

Leibniz, *Monadología*, Clasicos el Basilisco, Pentalfa Ediciones, Oviedo, 1981.

_____ *Escritos Filosóficos*, Editorial Charcas, Buenos Aires, 1982.

LÉVINAS, Emmanuel, *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1999.

_____ *De la Existencia al Existente*, Arena Libros, Madrid, 2000.

_____ *La realidad y su sombra. Libertad y mandato. Trascendencia y altura*, Trotta, Madrid, 2001.

_____ *De otro modo que ser, o más allá de la esencia*, Sígueme, Salamanca 2003.

_____ *Descubriendo la existencia con Husserl y Heidegger*, Editorial Síntesis, Madrid, 2005.

LISCIANI-PETRINI, Enrica, *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, Ediciones Akal, Madrid, 1999.

LYOTARD, Jean François, *Discurso, figura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

LÓPEZ BARALT, Luce y Piera, Lorenzo (eds.), *El sol a medianoche. La experiencia mística: tradición y actualidad*, Trotta, Madrid, 1996.

LUCRECIO CARO, Tito, *La naturaleza*, Gredos, Madrid, 2003.

MACHADO, Antonio, *Los complementarios*, Cátedra, Madrid, 1980.

MAILLARD, Chantal, *La sabiduría como estética: China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Akal, Madrid, 1995.

MALLARMÉ, Stephane, *Prosas*, Alfaguara, Madrid, 1987.

_____ *Variaciones Sobre un Tema*, Editorial Vuelta, México, 1993.

MANDELSTAM, Ossip, *Coloquio sobre Dante. La cuarta prosa*, Visor, Madrid, 1995.

MENKE, Christoph. *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*, Visor, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Elogio de la filosofía seguido de El lenguaje indirecto y las voces del silencio*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2006.

MUÑOZ, Jacobo, dir, *Diccionario de filosofía*, Espasa, Madrid, 2003.

MUSIL, Robert, Musil, Robert, *El Hombre sin atributos*, 4 vol., Seix Barral, Barcelona, 1986.

_____ *Ensayos y conferencias*, Visor, Madrid, 1992.

NAVARRO, Desiderio (ed.), *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, Casa de las Américas, La Habana, 1997.

NISHITANI, Keiji, *La Religión y la nada*, Ediciones Siruela, Madrid, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich, *El ocaso de los ídolos*, Tusquets, Barcelona, 1998.

NOVALIS, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia* (notas y fragmentos), Editorial Fundamentos, Caracas, 1976.

_____ *Estudios sobre Fichte y otros escritos*, Akal, Madrid, 2007.

PACHO, Eulogio (dir.), *Diccionario de San Juan de la Cruz*, Monte Carmelo, Burgos, 2000.

PALMA, Daniel de (ed.), *Upanishads*, Siruela, Madrid, 1995.

PARDO, José Luis, *Las formas de la exterioridad*, Pre-textos, Valencia, 1992.

PAZ, Octavio, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

_____ *Pasado en claro*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.

_____ *La otra voz. Poesía, fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990.

_____ *Los signos en rotación y otros ensayos*, Alianza, Madrid, 1991.

_____ *Obras Completas I*, Círculo de Lectores, Madrid, 1999.

PEINADO ELLIOT, Carlos, <<La alteridad en Eliot y Valente: en torno a "Little Gidding" y el *El fulgor*>>, *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, 25º Aniversario (I), Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura

y Filologías Integradas, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Nº 26 (2003), pp. 349-390.

POE, Edgar Allan, *Ensayos y críticas Edgar Alan Poe*, Alianza, Madrid, 1987

PONZIO, Augusto. *La Revolución Bajtiniana. El Pensamiento de Bajtín y la Ideología Contemporánea*, Cátedra, Madrid, 1998.

_____ Petrilli, Susan; Arriaga, Mercedes, *Tres miradas sobre Bajtin*, Episteme, Valencia, 1994

PUJOL, Óscar y VEGA, Amador (Eds.), *Las palabras del silencio: el lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Trotta y el Excelentísimo Ayuntamiento de Avila, Centro Internacional de Estudios Mísiticos; Madrid y Avila, 2006.

RILKE, Rainer Maria, *El testamento*, Alianza, Madrid, 1982.

_____ *Cartas sobre Cézanne*, Paidós Estética, Barcelona, 1986.

_____ *Elegías de Duino; Los sonetos a Orfeo*, Cátedra, Madrid, 1993.

_____ *Elegías de Duino*, Visor, Madrid, 2002.

RIMBAUD, Arthur, *Poesías completas*, Cátedra, Madrid, 1996.

ROVATTI, Pier Aldo, *Como la luz tenue. Metáfora y saber*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1990.

ROSTAND, Claude, *Anton Webern. El hombre y su obra*, Alianza, Madrid, 1986.

ROWLEY, George, *Principios de pintura china*, Alianza Forma, Madrid, 1981.

San Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*, Editorial Monte Carmelo, Burgos, 1991

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, *La sombra del mundo*, Pre-Textos, Valencia, 1999.

SCHAPIRO, Meyer, *El arte moderno*, Alianza, Madrid, 1993.

SCHOENTJES, Pierre, *La Poética de la Ironía*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003.

SCHOLEM, Gershom [et al.], *Cábala y deconstrucción*, Azul, Barcelona, 1999.

SEBEOK, Thomas A., *Sherlock Holmes y Charles S. Peirce : el método de la investigación*, Paidós, Barcelona, 1994

SERRES, Michel, *Atlas*, Cátedra, Madrid, 1995

SIMON, Josef, *Filosofía del signo*, Gredos, Madrid, 1998.

SCHNEIDER, Marius, *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, Siruela, Madrid, 1998.

STAROBINSKI, Jean. *Las palabras bajo las palabras : la teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*. compilación, introducción, comentarios y notas de Jean Starobinski , Gedisa, Barcelona, 1996.

STEINER, George, *Lecturas, obsesiones y otros ensayos*, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

_____ *Presencias Reales ¿Hay algo en lo que decimos?*, Ediciones Destino, Barcelona, 1991.

_____ *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

- _____ *Gramáticas de la creación*, Ediciones Siruela, Madrid, 2001.
- STEVENS, Wallace, *Harmonium*, Icaria, Barcelona, 2002.
- SUZUKI, Daisetz Teitaro, *El zen y la cultura japonesa*, Paidós, Barcelona, 2005.
- SZONDI, Peter, *Poética y filosofía de la historia I y II. Antigüedad clásica y Modernidad en la estética de la época de Goethe. La teoría hegeliana de la poesía*. Visor, Madrid, 1992.
- TÀPIES, Antoni; Valente, José Ángel, *Comunicación sobre el muro*, Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona, 1998.
- _____ Ullán, José Miguel, *Palabras sobre pintura*, Rayuela, Madrid, 1978.
- THOMPSON, J. Eric. *Grandeza y decadencia de los mayas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.
- TRÍAS, Eugenio, *La aventura filosófica*, Mondadori, Madrid, 1988.
- _____ *Diccionario del espíritu*, Planeta, Barcelona, 1996.
- _____ *La razón fronteriza*, Destino, Barcelona, 1999.
- TZVETAN, Todorov, *Teorías del símbolo*, Monte Avila Editores, Caracas, 1991.
- VALÉRY, Paul, *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Visor, Madrid, 1987.
- _____ *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, 1991.
- _____ *Estudios filosóficos*, Visor, Madrid, 1993.
- _____ *Estudios Literarios*, Visor, Madrid, 1995.
- _____ *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*, Visor, Madrid, 2000.

_____ *Cuadernos: (1894-1945)*, Galaxia Gutenberg : Círculo de Lectores, Barcelona, 2007.

VEGA, Amador, *Zen, Mística y Abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*, Editorial Trotta, Madrid, 2002.

VON HAGEN, Victor, *El Mundo de Los Mayas*. Editorial Diana, México, 1978.

WHORF, Benjamin Lee, *Lenguaje, pensamiento y realidad*, Barral, Barcelona, 1971.

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Gramática Filosófica*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992.

ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona, 1990.

HARMONIUM

© *ad lib.* **I**

① ③ ④ ①

① ③ ④ ①

③

Ⓜ

III. BIBLIOGRAFÍA DE Y SOBRE JOSÉ ÁNGEL VALENTE.

1. BIBLIOGRAFÍA DEL AUTOR CONSULTADA.

1.1. POESÍA.

A modo de esperanza, Rialp, Madrid, 1955.

Poemas a Lázaro, Índice, Madrid, 1960.

La memoria y los signos, Revista de Occidente, Madrid, 1966.

Siete representaciones, El Bardo, Barcelona, 1967.

Breve son, El Bardo, Barcelona, 1968.

Presentación y memorial para un monumento, Poesía para Todos, Madrid, 1970.

El inocente, Joaquín Mortiz, México, 1970.

Interior con figuras, Barral, Barcelona, 1976.

Material memoria, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1979.

Tres lecciones de tinieblas, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1980.

Sete cántigas de alén, presentación de Xesús Alonso Montero, Do Castro, Sada - A Coruña, 1981.

Mandorla, Cátedra, Madrid, 1982.

El fulgor, Cátedra, Madrid, 1984.

Treinta y siete fragmentos, Prólogo de Antonio Domínguez Rey, Ambit Serveis Editorials, S.A., Barcelona, 1989.

No amanece el cantor, Tusquets, Barcelona, 1992.

Al Dios del lugar, Tusquets, Barcelona, 1993.

Nadie, Fundación César Manrique, Teguise, Tenerife, 1996.

Cántigas de alén, edición e introducción de Claudio Rodríguez Fer y traducción al castellano del poeta y de César Antonio Molina, con cuatro grabados de Eduardo Chillida, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 1996.

Fragmentos de un libro futuro, Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.

La voz de José Ángel Valente. Poesía en la residencia, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2001.

1.2. RECOPIACIONES DE POESÍA.

Obra poética. 1. Punto cero (1953-1976), Alianza, Madrid, 1999.

Obra poética. 2. Material memoria (1977-1992), Alianza, Madrid, 1999.

Obras completas I. Poesía y prosa, edición e introducción de Andrés Sánchez Robayna, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2006.

Obras completas II. Ensayos, edición de Andrés Sánchez Robayna e introducción y recopilación de Claudio Rodríguez Fer, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2008.

1.3. ANTOLOGÍAS POÉTICAS.

Noventa y nueve poemas, por José-Miguel Ullán, Alianza, Madrid, 1981.

Entrada en materia, edición de Jacques Ancet, Cátedra, Madrid, 1989.

El vuelo alto y ligero. Introducción, edición y selección de César Real Ramos, Universidad de Salamanca, Salamanca/ Madrid, 1998.

El fulgor. Antología poética (1953-2000), selección y prólogo de Andrés Sánchez Robayna, Edición: Ed. amp., Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001.

Poemas, Edic. bilingüe castellano-portugués. Prólogo de Antonio Domínguez Rey, Espiral Mayor, AULIGA, Coruña, 2001.

1.4. RECOPIACIÓN DE NARRATIVA.

El fin de la edad de plata seguido de *Nueve enunciaciones*, Tusquets, Barcelona, 1995.

1.5. ENSAYOS.

Las palabras de la tribu, Tusquets, Barcelona, 1994.

Con José Lara Garrido, *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Tecnos, Madrid, 1995.

Notas de un simulador, La Palma, Madrid, 1997.

“Frontera”, *La Alegría de los Naufragios. Revista de Poesía*, Nº 1 y 2, Huerga y Fierro, Madrid, 1999.

Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de la Piedra y el centro, Tusquets, Barcelona, 2000.

La experiencia abisal, Galaxia Gutemberg: Círculo de Lectores, Barcelona, 2004.

1.6. COLABORACIONES CON OTROS ARTÍSTAS.

Emblemas, con cinco serigrafías de Antonio Saura, Carmen Durango, Valladolid, 1978.

El péndulo inmóvil, con tres augafortes de Antoni Tàpies, Editart, Ginebra, 1982.

Desaparición figuras, con doce litografías de Paul Rebeyrolle, Editart, Ginebra, 1982.

Nostalgia del dragón y del laberinto, con seis litografías de Valerio Adami, Jorge Camacho, José Luis Cuevas, Edouard Pignon, Antoni Tàpies y Camilo Franqui, Labyrinthe, París, 1986.

Calas, con fotografías de Jeanne Chevalier y texto de Erica Pedretti, Bienne, Canal - Junta de Andalucía, 1989.

Las ínsulas extrañas. Lugares andaluces de San Juan de la Cruz, con fotografías de Manuel Falces, Junta de Andalucía / Turner Libros, Madrid, 1991.

Raíz de lo cantable, con diez linograbados de Jürgen Partenheimer, Elba Benítez Galería, Madrid, 1991.

Cabo de Gata. La memoria y la luz, con fotografías de Manuel Falces, Unicaja, Granada, 1992.

Campo. Cabo de Gata. Níjar, con fotografías de Jeanne Chevalier, Mestizo, Murcia, 1995.

Cántigas de alén, edición e introducción de Claudio Rodríguez Fer y traducción al castellano del poeta y de César Antonio Molina, con cuatro grabados de Eduardo Chillida, Santiago de Compostela, Consorcio de Santiago, 1996.

Con Juan Manuel Bonet y otros, *Ver las palabras, leer las formas*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2000.

Para siempre, la sombra, con fotografías de Manuel Falces, Fundación Telefónica, Madrid, 2001.

Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte, Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002.

Con Antoni Tàpies, *Comunicación sobre el muro*, Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona, 1998.

1.7. TRADUCCIONES.

Constantino Cavafis, *Veinticinco poemas*, Caffarena & León, Málaga, 1964.

Constantino Cavafis, *Treinta poemas*, Ocnos, Barcelona, 1972.

Lectura de Paul Celan: Fragmentos, Instituto de Bachillerato "Francisco Giner de los Ríos", Segovia, 1993; 2.^a ed., corregida y ampliada, Rosa Cúbica, Barcelona, 1995.

Albert Camus, "El extranjero", en *Obras 1*, Alianza, Madrid, 1996, y *El extranjero*, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001.

Cuaderno de versiones, edición e introducción de Claudio Rodríguez Fer, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002. Se reúnen sus traducciones de poesía, entre ellas algunas de Paul Celan, John Keats, Constantino Cavafis, Dylan Thomas, Gerard Manley Hopkins, John Donne, Benjamin Péret, Edmond Jabés y Eugenio Montale.

2. ESTUDIOS SOBRE SU OBRA³⁰¹⁰.

AA. VV., *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Alianza, Madrid, 1996.

³⁰¹⁰ Según lo anunciado en la Introducción (pp. 118-120), incluimos aquí una bibliografía de estudios - críticos, de presentación, comentarios, etc.- sobre la obra de José Ángel Valente. Algunos de ellos nos han servido de apoyo colateral a otros citados en la Tesis o son obras que juzgamos sirven para afrontar los fundamentos poéticos, críticos y estéticos del autor.

AGAMBEN, Giorgio, «No amanece el cantor», en AA. VV (1996), pp. 47-57.

AMORÓS MOLTO, Amparo, «El espacio en la poesía de José Ángel Valente», *Ínsula*, Madrid, 1981, 412: 1 y 10.

_____ «La retórica del silencio», *Cuadernos del Norte*, Oviedo, 1982, 16: 18-27.

_____ «Zambrano-Valente: La palabra, lugar de encuentro», *María Zambrano. Papeles para una poética del ser*, *Litoral*, Málaga, 1983, 2 (124, 125 y 126): 63-74.

_____ «La influencia de la poesía mística en la poesía española contemporánea: José Ángel Valente», en Manuel CRIADO DE VAL (ed.), *Santa Teresa y la literatura mística hispánica: Actas del 1 Congreso Internacional sobre Santa Teresa y la Mística Hispánica (1º, 1982, Pastrana)*, Edi-6, Madrid, 1984, pp. 769-783.

ANCET, Jacques, «"Lindero" / "Objetos de la noche"», *Quimera*, Barcelona, 1984, 39-40: 94-95.

_____ «José Ángel Valente», «La voix et la douleur» y «Portrait nocturne avec des oiseaux jaunes» (poema), *Poésie*, Paris, 1993, 48: 8-10, 18-21 y 22.

_____ «El lugar, la transparencia» y «Retrato nocturno con pájaros amarillos» (versión castellana y orig. francés, trad. al cast. por A. SÁNCHEZ ROBAYNA), *Paradiso*, Santa Cruz de Tenerife, 1993, 3: 4-5.

258

_____ «La voz y el dolor», *Ínsula*, Madrid, 1994, 570-571: 11-12.

_____ «El ver y el no ver: apuntes para una poética», en Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (ed.) (1995), pp. 143-155.

_____ «La voz y el dolor», en AA. VV (1996), pp. 17-22.

_____ «De la destrucción como fundación», en AA, VV (1996), pp. 115- 120.

_____ «Voir et ne pas voir (notes sur la poétique et José Ángel Valente)», *Parterre Verbal*, Paris, 1997, 24: 23-30.

_____ «Sobre Mandorla», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 2000, 600:39-42.

BANLABBAH, Fatiha, *En el espacio de la mediación: José Ángel Valente y el discurso místico*, Universidad de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, 2008.

CAÑAS, Dionisio, *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Angel Valente)*, Hiperión, Madrid, 1984.

CAULFIELD, C., *Entre el alef y la mandorla: poética, erótica y mística en la obra de José Ángel Valente*, Tulane University, New Orleans, 1992.

CERVERA SALINAS, Vicente, «César Vallejo y José Lezama Lima en la lírica de José Ángel Valente: (un dualismo americano)», en Túa BLESA, Antonio PÉREZ LASHERAS (eds.), y Alfredo SALDAÑA et al. (coords.), *Jaime Gil de Biedma y su Generación Poética (1.º 1991. Zaragoza): Actas del Congreso*, Diputación General de Aragón, Zaragoza, 1996, vol. II, pp. 563-574.

CHRISTIE, Catherine Ruth, *Poetry and Doubt in the Work of Jose Ángel Valente and Guillermo Carnero*, Mellen University Press. Lewinston, New York, 1996.

CUARTANGO, Román G., *Una lectura de Valente*, Límite, Santander, 1999.

DAYDÍ-TOLSON, Santiago, *Voces y ecos en la poesía de José Ángel Valente*, University of Nebraska, Lincoln, 1984.

_____ «Las sombras, y la luz: representación visual en la obra de José Ángel Valente», en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.) (1994), pp. 33-42.

DEBICKI, Andrew P., *Poesía del conocimiento: la generación española de 1956-1971*, Júcar, Col. Los poetas. Serie mayor, Madrid, 1987.

_____ «La intertextualidad en la poesía de José Ángel Valente», en Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (ed.) (1995), pp. 157-171.

DIEGO, José Manuel, «De la poesía ascética a la mística de la poesía: la destrucción y el amor en la poesía de José Ángel Valente», en Tomás SÁNCHEZ SANTIAGO y José Manuel DIEGO, *Dos poetas de la generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*, Antonio Ubago, Granada, 1991.

DOMÍNGUEZ-REY, Antonio, «Órfico descenso a los infiernos», *Nueva Estafeta*, Madrid, 1983, 55: 81-85.

_____ «La poética de J. A. Valente: *Mandorla*», *Syntaxis*, La Laguna, 1984, 5:8-21; reprod. en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.) (1992), pp. 139-158.

_____ «Conciencia del límite» y «Acto expresivo: M. Merleau-Ponty y J. Á. Valente», en *El signo poético*, Playor, Madrid, 1987.

_____ «La voz en el vacío (Monólogo con J. A. Valente)», *Syntaxis*, La Laguna, 1988, 18: 9-11.

_____ «El canto agónico de J. A. Valente», *Diálogo de la lengua*, Cuenca, 1992, 1: 114-117; trad. como «L'espace d'agonie de l'écriture», *Poésie*, Paris, 1993, 48: 33-35.

_____ «Convergencia o divergencia: el espacio textual de José Ángel Valente», en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.) (1994), pp. 75-92.

_____ *Limos del verbo (José Ángel Valente)*, Verbum y UNED, Madrid, 2002.

EL MALEH, Edmond Amran, «El cuerpo viviente de la letra», en Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (ed.) (1995), pp. 101-108.

FERNÁNDEZ QUESADA, Nuria, *Anatomía de la palabra*, Pre-Textos, Madrid, 2000.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel, *Análisis integral de la narrativa de José Ángel Valente*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, en CD-Rom, Universidade de Santiago de Compostela, 2001.

_____ *El tejedor de redes. Análisis integral de la narrativa de José Ángel Valente*, Deputación de Ourense / Cátedra José Ángel Valente, Ourense, 2007.

_____ [et al.], *Referentes europeos en la obra de Valente: ciclo de conferencias pronunciadas el 15 de marzo de 2007 en la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética*, Universidad de Santiago de

Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, 2007.

FERRARI, Américo, «El poema: ¿último animal visible de lo invisible?», en AA. VV (1996), pp. 23-32.

GARCÍA BERRIO, Antonio, «Valente: descensos antiguos a la memoria», en Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (ed.) (1995), pp. 15-28.

GAMONEDA, Antonio (1931-), *Valente: texto y contexto*. Universidad de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, 2007.

GOYTISOLO, Juan (1985), «Los ritos hispanos del ninguneo», *Contracorrientes*, Montesinos, Barcelona, 1993, pp. 143-147.

_____ «Experiencia mística, experiencia poética», en Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (ed.) (1995), pp. 109-116.

_____ «Palmera y mandrágora: notas sobre la poética de José Ángel Valente», en *El bosque de las letras*, Alfabeta, Madrid, pp. 143-153.

HART, Anita, *José Ángel Valente's Search for the Poetic Expression*, Tesis doctoral inédita, The Florida State University, 1986.

_____ «Poetry and Language: Intertextuality in the Works of José Ángel Valente», en Elaine D. CANCALON y Antoine SPACAGNA (eds.), *Selected Papers from the Thirtieth Annual Florida State University Conference on Literature and Film. Intertextuality in Literature and Film*, University Press of Florida, Gainesville, (1994), pp. 75-91.

_____ "Multiplicidad de diálogos en Al dios del lugar de Valente", *Moenia: Revista Lucense de Lingüística & Literatura*, Nº 6, Universidad de Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones, 2000, pags. 127-142.

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, «Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente», en Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (ed.) (1995), pp. 195-215.

_____ (ed.) *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Cátedra / Ministerio de Cultura, Madrid, 1995.

JIMÉNEZ, José, «El vuelo de la imagen», en AA. VV. (1996), pp. 59-74.

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, «El alma emplazada», en *La palabra emplazada: meditación y contemplación de Herbert a Valente*, Universidad de Córdoba, Córdoba, 1998.

LACALLE CIORDIA, María Ángeles, *El amor y el tiempo en José Ángel Valente*, Tesis doctoral inédita, Universidad Pública de Navarra, 1993.

_____ *José Ángel Valente: la palabra, lugar de encuentro*, Lacalle, Tudela, 1998.

_____ *La poética de José Ángel Valente*. Pamplona: Departamento de Educación y Cultura, Pamplona, 2000.

LÓPEZ CASTRO, Armando, *Lectura de José Ángel Valente*, Universidad de León / Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

_____ *La voz en su enigma: cinco poetas de los años sesenta*, Pliegos, Madrid, 1999.

_____ *Pájaro y enigma. Estudios sobre José Ángel Valente*, Abano e Deputación, Ourense, 2000.

_____ *En el límite de la escritura: poesía última de José Ángel Valente*, Abano, Orense, 2002.

MARSON, Ellen Engelson, *El fenómeno poético según José Ángel Valente*, Tesis de la City University of New Cork, 1977.

_____ *Poesía y poética de José Ángel Valente*, Eliseo Torres & Sons, New York, 1978.

MAS, Miguel, *La escritura material de José Ángel Valente*, Hiperión, Madrid, 1986.

PARDO, José Luis, *Fragmentos de un libro anterior*, Cátedra José Ángel Valente, Santiago de Compostela, 2004.

PEINADO ELLIOT, Carlos, *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Alfar, Sevilla, 2002.

PERSIN, Margaret H., «Teorías del lenguaje subyacentes en *Poemas a Lázaro*, de José Ángel Valente» y «José Ángel Valente y la ansiedad de la influencia», en *Poesía como proceso: poesía española de los años 50 y 60*, José Porrúa Turanzas, pp. 23-47 y 173-190, Madrid, 1986; reed. como «Underlying Theories of Language in José Ángel Valente's *Poemas a Lázaro*» y «José Ángel Valente and the Anxiety of Influence», en *Recent Spanish Poetry and the Role of the Reader*, Associated University Press, Lewisburg, 1987.

POLO, Milagros, *José Ángel Valente. Poesía y poemas*, Narcea, Madrid, 1983.

_____ «La prosa de Valente: hacia una estética del origen» en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.) (1994), pp. 181-251.

PONT, Jaume, «José Ángel Valente o el fulgor», en *La letra y sus máscaras: de Villiers de l'Isle-Adam a José Ángel Valente*, Estudi General, Sección de Lengua y Literatura Española, Lleida, 1990, pp. 273-276.

RAMOS, José, «Conocimiento poético, experiencia y comunicación en José Ángel Valente». *Revista Hispánica Moderna*, Vol. 55, Nº 2, The University of Pennsylvania Press, 2002, p. 406-422.

RISCO, A. «Lázaro en la poesía de José Ángel Valente». En: *José Ángel Valente*. Claudio Rodríguez Fer (coord.), 1992, p. 267-278.

RODRÍGUEZ FER, Claudio, «Dadá tres», en *Meta-relatos*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, (1988), pp. 17-18.

_____ «A visión de José Ángel Valente», en *Antonio Machado e Galicia*, Edicións do Castro, Col. Documentos para la historia contemporánea de Galicia, Sada, A Coruña, 1989.

_____ *José Ángel Valente*, Taurus, El Escritor y la Crítica, Madrid, 1992.

_____ «La poesía gallega de José Ángel Valente», en Claudio RODRÍGUEZ FER (ed.) (1992), pp. 79-111.

_____ *Material Valente*, Júcar, Gijón, 1994.

_____ «Bibliografía», en Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (ed.) (1995), pp. 265-285.

_____ «Valente en la lengua del origen», en Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (ed.) (1995), pp. 119-141.

_____ «Aproximación bibliográfica a José Ángel Valente», en AA. VV. (1996), pp. 87-113.

_____ «Hacia un hispanismo integral: poética del origen y lírica galaica en José Ángel Valente», en Joana SABADELL NIETO (ed.), *Mosaico ibérico: ensayos sobre poesía y diversidad*, Júcar, Col. Ensayos Júcar, Madrid, 1999, pp. 71-81.

_____ “José Ángel Valente, poeta europeo”. *Moenia: Revista Lucense de Lingüística & Literatura*, N° 10, 2004, p. 115-129.

_____ *Valente: el fulgor y las tinieblas*, Axac, Lugo, 2008.

ROMARIS PAIS, A. “José Ángel Valente: Sobre el cantor y su memoria”: *Moenia: Revista Lucense de Lingüística & Literatura*, N° 6, 2000, p. 143-175.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «La poesía de José Ángel Valente: suma de una lectura», en Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (ed.) (1995), pp. 173-193.

_____ «Sobre dos poemas de José Ángel Valente», en AA. VV. (1996), pp. 41-46.

_____ «Pensamiento y figuras de José Ángel Valente», en *La sombra del mundo*, Pre-Textos, Valencia, 1999.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, «Indagación y tanteo: la propuesta metapoética de José Ángel Valente» y «El discurso metapoético de José Ángel Valente», en *La poesía en el espejo del poema: la práctica metapoética de/en la poesía española del siglo veinte*, Universidad, Oviedo, 1993.

SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás, *Dos poetas de la generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*, A. Ubago, Granada, 1990.

SANTIAGO BOLAÑOS, M. F. "Fragmentos desde la sombra: sobre los últimos textos de José Ángel Valente". *Debats*, N°81, 2003 (Ejemplar dedicado a "Fracturas de la mirada: Racionalidad social y utopía"), p. 135-146.

SAVELSBERG, Frank, *José Ángel Valente Tres lecciones de tinieblas: Analyse und Deutung (unter Berücksichtigung literatur-, religions- und musikgeschichtlicher Zusammenhänge)*, Tesis de la Universität zu Köln, Philosophische Fakultät, 1998.

SIEBENMANN, Gustav, «Seis ejemplos de metapoesía», en *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Gredos, Col. Biblioteca Románica Hispánica. Estudios y ensayos, Madrid, 1973.

SOTELO VÁZQUEZ, A. "José Ángel Valente: el destino de un poeta". *Extramundi y los papeles de Iria Flavia*. Año n° 10, N° 39, 2004, p. 109-122.

TERRASSON, C. "José Angel Valente ou "La luminosa desrazón". *Langues néo-latines: Revue des langues vivantes romanes*. N°335, 2005, p. 139-154.

TERRY, Arthur, *La idea del lenguaje en la poesía española: Crespo, Sánchez Robayna y Valente : conferencias inaugurales de la "Cátedra de Poesía e Estética José Ángel Valente"*, Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, 2002.

TERUEL BENAVENTE, J. "En la extensión vacía de la memoria: un itinerario por la poesía de José Ángel Valente". *Revista Hispánica Moderna*, Vol. 46, N° 1, 1993, p. 157- 178.

TRUEBA MIRA, V. "La forma como epifanía de la materia en José Ángel Valente: diálogos con Antoni Tàpies". *Siglo XXI, literatura y cultura españolas: revista de la Cátedra Miguel Delibes*, N° 2, 2004, p. 121-142.

_____ "La poética encarnada de José Ángel Valente". *Letras de Deusto*, Vol. 36, N° 112, 2006, p. 159- 176

VALCÁRCEL LÓPEZ, E. "José Ángel Valente o el Nombre Habitado: *Al dios del lugar* a la luz de *Variaciones sobre el pájaro y la red*. Una propuesta de lectura". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. 40, N° 10, 1992, p. 245-258.

_____ "La teorización poética de José Ángel Valente". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, T. 36, N° 101, 1986, p. 377-383.

VALESIO, Paolo, «El contorno de la ausencia: (reflexión sobre la poesía valentiana)», en Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (ed.) (1995), pp. 217- 255.

VIZCAÍNO MACERO, C. "José Ángel Valente: La palabra esencial". *Hibris: Revista de Bibliofilia*, N° 29, 2005, p. 4-12.

ZAMBRANO, María, "José Ángel Valente por la luz del origen". *Moenia: Revista Lucense de Lingüística & Literatura*, N° 6, 2000, p. 9-20.

3. NÚMEROS MONOGRÁFICOS DE REVISTAS.

Quimera, 39-40, Barcelona, 1984.

Syntaxis, 18, Tenerife, 1988. Coordinación de Andrés Sánchez Robayna.

Espacio / Espaço Escrito, 6-7, Badajoz, 1991, e 17-18, Badajoz, 1999-2000. Coordinación de Ángel Campos Pámpano.

Poesie 93, 48, París. 1993. Coordinación de Jacques Ancet.

Ínsula, 570-571, Madrid, 1994. Coordinación de Claudio Rodríguez Fer.

Unión libre. Cadernos de vida e culturas, 3, Sada – A Coruña, 1998. Coordinación de Claudio Rodríguez Fer.

Moenia. Revista de Lingüística & Literatura, 6, Universidade de Santiago de Compostela, 2000. Coordinación de Claudio Rodríguez Fer.

Cuadernos Hispanoamericanos, 600, Madrid, 2000. Coordinación de Eva Valcárcel.

Rosa Cúbica, 21-22, Barcelona, 2001. Coordinación de Alfonso Alegre Heitzmann.

Microfisuras. Cadernos de Pensamento e Creación, 13, Vigo, 2001.

Hablar / Falar de Poesía, 5, Badajoz - Lisboa, 2001. Coordinación de Claudio Rodríguez Fer.

Prosopopeya, 3, Valencia, 2001-2002. Coordinación de Julián Jiménez Heffernan.

