

LA FORMA COMO EPIFANÍA DE LA MATERIA EN JOSÉ ÁNGEL VALENTE: DIÁLOGOS CON ANTONI TÀPIES

VIRGINIA TRUEBA MIRA
Universidad de Barcelona

A lo largo del tiempo pintura y poesía han intercambiado miradas y palabras en un diálogo fluido y fructífero. Conocida es la sentencia que atribuye Plutarco a Simónides acerca de que la pintura es poesía muda y la poesía pintura que habla, y que más tarde Leonardo matizaría al considerarla injusta con respecto a la pintura, sosteniendo que la poesía es pintura ciega. Es, no obstante, en la escritura ideográfica de la tradición extremoriental, que asimila letra y dibujo, texto e imagen, donde hallamos la fusión más estrecha de las dos artes, donde la pintura se escribe, como recordaba José Ángel Valente, donde la escritura se pinta. No en vano es en esta última tradición en la que tanto Valente como Antoni Tàpies encuentran algunos de los principios fundamentales de sus respectivos pensamientos artísticos. Comparten ambos igualmente la herencia de la modernidad estética más exigente de la que aprenden una conciencia crítica respecto de su propia obra que, a su vez, da lugar al carácter innovador y revolucionario de sus producciones. Además de esta educación estética compartida, convergen los dos en ser hijos de un tiempo de miseria —la España de la dictadura— que les familiarizó con la mentira y la opresión y les sensibilizó con la búsqueda de la verdad y la libertad. Los motivos apuntados justificarían un estudio comparativo de ambos creadores, ahora bien, estamos además ante un caso de mutua colaboración que se materializa por un lado en los diversos libros de Valente ilustrados por Tàpies y, lo que aquí nos va a interesar, también en los textos valentianos inspirados en la obra del pintor como los “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies” de una obra tan crucial en la trayectoria del poeta como *Material memoria* (1979), poemario que aparece en La Gaya Ciencia con varios dibujos de Tàpies. O el poema “Escriptura sobre

cos” de *Al dios del lugar* (1989) que nace de la directa observación por parte del poeta de una pintura de Tàpies con el mismo título. El recuerdo de Tàpies se impone igualmente de modo implícito en otros poemas de Valente. En el año 1995 ambos mantienen en el taller de Tàpies en Barcelona un diálogo que publicaría luego Rosa Cúbica donde las palabras de uno y otro devienen el espacio especular de un pensamiento compartido. Este trabajo quiere detenerse precisamente en la convergencia de José Angel Valente con Antoni Tàpies para mostrar de qué modo, más allá de sus respectivos lenguajes, las artes comparten un espacio común: el ahondamiento en la comprensión de eso que los dos artistas coincidieron en llamar la materia del mundo, esa que no es contenido de ninguna forma sino forma absoluta de sí. Materia, memoria. Primera, originaria.

No está de más recordar para empezar el dialogismo en que consiste toda la obra de José Angel Valente. Como decía Goethe, recordado por este último: “Mis obras están nutridas por miles de individuos diversos” (*Notas 38*). Así también las de Valente, en las que la polifonía constituye una de sus señas principales de identidad. Hablan muchas voces en las obras de Valente como otredades a través de las cuales el poeta se dice a sí mismo en ese viaje indagatorio e interrogatorio que es el de su trayectoria poética. Como en el pensamiento gadameriano, Valente sabe que la verdad –la comprensión– no existe sin preguntar y sin ser respondido, o sea, sin el encuentro entre dos o más conciencias, para lo cual se requiere asimismo eso que Gadamer denominó historia “efectual”, es decir, el prejuicio. Es este último el que posibilita la pregunta, la cual, a su vez, debe estar abierta a la respuesta. Capacidad de preguntar, pues, y capacidad también de querer ser respondido. No existe el sentido en sí sino en relación a otro sentido. Dicho en palabras de Mijael Bajtin: “El sentido posee carácter de respuesta. El sentido siempre contesta ciertas preguntas. Aquello que no contesta a nada se nos presenta como algo sin sentido, como algo sacado del diálogo” (367). Volviendo a Valente: el diálogo es en el poeta precisamente y siempre la condición de su identidad. Por eso su “yo” se pierde en el otro, es el otro, es otro, disolviéndose y resolviéndose en una anonimia que Valente persigue desde el principio de su andadura poética en los años 50 y que con el tiempo verá materializada en especial, como Antoni Tàpies, en el fenómeno místico y el pensamiento oriental –y es que “el ojo con el que tú me ves es el ojo con el que yo te veo” como había dicho entre los siglos VII y VIII el místico musulmán Hussein Mansur al-Hallâj recordado por Valente en el ensayo *La piedra y el centro* (82). O Eckhart en el sermón XII, citado por Hegel y recordado asimismo por Valente en el mismo sitio: “El ojo con el que veo a Dios es el mismo ojo con el que Dios me ve”–. La lección ética de la obra valentiana radica precisamente en ese diálogo, a través del cual el poeta entra en el *juego* del arte

y con el poeta, el lector. En una “Carta abierta a José Lezama Lima” de 1968 Valente escribe: “Perdóneme que me atreva a formular aquí estas preguntas que a más de uno habrán de parecer inmoderadas, pero su libro [*Paradiso*] está lleno de respuestas y hay que correr el riesgo de interrogarlas. ¿No será ése, a fin de cuentas, el destino de la lectura, el de la conversación, o el de toda la crítica: hallar para las respuestas dadas sus más secretas preguntas?” (*Las palabras* 204).

En diversos espacios tiene lugar el diálogo valentino, la interrogación de las respuestas: en el ensayo, en la traducción o “versión”, en la literatura en segundo grado de su obra poética que llega hasta la “cita pura” como la ha llamado Andrés Sánchez Robayna (43), consistente en traducir el texto de otro dentro del texto propio, diciendo lo mismo y algo distinto de la palabra original. En última instancia, sus propios poemas encarnan el legado de una extensa tradición literaria que constituye la ascendencia principal del poeta. Interesa destacar ahora que las voces que resuenan en la obra valentina son a menudo las de la tradición artística en sus diversas variaciones. La música, la escultura, la pintura, el cine, la fotografía son espacios de diálogo incorporados tanto al ensayo como a la propia poesía. Es en la conversación mencionada de 1995 donde Valente reconoce la enseñanza de Tàpies por lo que respecta al ámbito en que convergen todas las artes: el del nacimiento del sentido, el del origen fundador del significado: la materia del mundo: el logos encarnado. Así es como relata el propio poeta su encuentro estético con Tàpies: “De su reflexión –meditación– sobre la materia, de su tratamiento de la materia, en la que convergen muchas formas o muchas estéticas determinantes de la modernidad, nace mi propio sentimiento de la materia única que subyace en todas las artes, el sentimiento de la reducción de la palabra o del entero lenguaje a la plástica neutralidad de la arcilla, a la germinal rugosidad de la tierra, a la imprevista manifestación de la luz” (“*Conversación*” 58). Materia, repetimos, que no es el contenido de forma alguna sino forma absoluta de sí. Materia que es formación. Como dice el mismo Valente en el tercer fragmento dedicado a Tàpies en *Material memoria*: “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”. Habría que recordar que no están lejos de estas ideas sobre la vida de la materia las reflexiones de la propia ciencia contemporánea que tanto estimularán a Tàpies y Valente. Cuando inician sus caminos artísticos en los años 40 y 50 respectivamente, la ciencia ha empezado hace tiempo a preocuparse por el mundo de las partículas subatómicas, por esos haces de energía que, como recordará Valente, operan en campos de fuerza invisibles y cuanto más se analizan, más se evaporan hasta disolverse en puras especulaciones teóricas, los quarks: “el

enigma de la inmaterialidad de la materia”, lo llamará Valente en el quinto fragmento dedicado a Tàpies. Se trata, en definitiva, de una indagación del mundo natural que comparten ambos con el mundo científico. Desde esta perspectiva debe remarcar que no hay nunca en Tàpies o Valente evasión esteticista sino reflexión sobre el tiempo presente. En un sentido físico pero también estético y político.

El tratamiento de la luz en la pintura tapiana es un claro ejemplo de esa reflexión. La luz en la obra de Tàpies nace de la propia materia con que éste trabaja, a la que se trata como lo que es: como un campo de fuerzas, que está vivo, que respira, que forma sus propios relieves, sus propias sombras. La luz no se impone desde fuera del cuadro. Se crea en el espacio del cuadro. Se crea a sí misma. Y el pintor presencia, asombrado, el fenómeno imprevisto. Es un modo de analizar el fenómeno de la luz: asistir a su nacimiento. Es también, y esto debe destacarse, un atentado contra ciertas estéticas del realismo cuyas materias, entiende Tàpies, previamente a su aparición en el cuadro, están ya configuradas, construidas en formas reconocibles y, en última instancia por lo tanto, son tranquilizadoras para la percepción. Contrariamente a todo realismo, para Tàpies se trata, no de aplicar al arte ideas preconcebidas, de convertir el arte en receptáculo de lo existente, sino de permitir que lo existente, no conocido todavía, germine en la tela o en el poema. Por eso dice también Valente que el poeta no trabaja conociendo previamente el material de la experiencia sino que ese conocimiento se produce “en el mismo proceso creador” (1971/1994:21). El mismo Tàpies ha dejado dicho muchas veces que cuando se pone a pintar no sabe cuál será el resultado final: “Començo sense saber què vull fer”, reconoce en diálogo con *Isidre Molas (19)*. Y se pregunta en otro sitio: “Quina gràcia té posar-se a treballar amb unes idees fixades, amb frases fetes, amb mots massa repetits, amb tot allò que ja és oficialment bell?” (*Per un arte modern 115*). El atentado contra la falacia realista es asimismo una constante en el pensamiento de Valente, quien escribe: “La esfera de lo que llamamos *real* o *realidad* suele quedar acotada por lo que somos capaces de imaginar como *real* en un momento dado. La realidad y sus realismos suelen ser el fruto de una imaginación impotente, no capaz de imaginar otra cosa” (*Notas 27*). La labor del verdadero artista, pues, consistirá en una apertura, en una extensión del concepto habitual de realidad que, paradójicamente, implicará la reducción de ésta a su punto originario de creación, de segregación primera del ser. La extensión reductora. La reducción extensiva: la no-dualidad, la nada. Hablando en 1999 de Eduardo Chillida recordaba el poeta una declaración de Antonio Saura acerca de la pintura: “secreción natural del ser humano” (*Elogio 153*). No es otra la definición de Valente de la propia escritura, no es otra la práctica de la escritura valentiana, como este texto de la tercera parte del poemario *Mandorla* (1982): “ESCRIBIR es como la segregación de las resinas; no

es un acto, sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño o de los sueños, sino de los barros oscuros donde las figuras de los sueños fermentan”.

La idea de extensión-reducción explica asimismo la estética de lo fragmentario en Tàpies y Valente: el fragmento como lo inconcluso, lo abierto y concentrado, lo mágico, lo no sometido al orden conclusivo de la razón habitual que ilumina la realidad parcelándola. En conversación con Manuel J. Borja Villeda reconoce Tàpies: “Para mí, el fragmento tiene que ver con el hecho de dejar las cosas insinuadas, inacabadas... un terreno en el que nuevamente los orientales son maestros. En este sentido, el fragmento presupone ante todo un rechazo del logocentrismo idealista. Es una visión del mundo cercana a la cosmología china y a las ideas heraclitianas, donde la esencia del ser es devenir, y donde las cosas se integran en un fluir continuo, y por tanto, no son completas por sí mismas [...] En un fragmento pequeño se encuentra todo el cosmos, aunque no necesariamente como globalidad [...] Así, mi interés por lo fragmentario y lo expansivo son un mismo fenómeno” (*El tatuaje 198*). La reflexión tapiana se corresponde a la misma idea de devenir de Valente, para quien todo final es un comienzo, ya que devenir no es “llegar a ser sino el estar siempre llegando a ser” como la dinámica, por cierto, de la infinitud del deseo (*Variaciones 210*). Así en su poemario *Tres lecciones de tinieblas* (1980) que parte de la interpretación cabalística del alfabeto hebreo, donde la letra Nun, última de ese alfabeto, significa principio del Aleph, la primera letra, la representación de la energía cósmica del mundo. El fragmento, la expansión del sentido, o su concentración. Valente se ha referido a Paul Celan, a Mies van der Rohe y su idea de *less is more*, a Kandinsky y, en especial, a Anton Webern, quien reiteró el aforismo de Arnold Schönberg: “Concentración significa extensión” (*Elogio 31*). La obra de Webern es, escribe Valente, “la incursión más extrema que haya hecho nunca la música en los territorios de la concisión y de la brevedad”. Lo que se oye en la música de Webern, celebra Valente, es el silencio, el aislamiento del sonido que invade a veces toda una página de orquesta. Aquí la influencia de Webern en Valente es definitiva. La obra del músico, reconoce el poeta, “tal vez haya marcado mi propia poesía más que ninguna otra escritura contemporánea”.

El fragmento remite, pues, en Valente y en Tàpies a todo un imaginario de fertilidad y fecundidad, visiblemente palpable podría decirse, también en la obra de la fotógrafa suiza afincada en Almería –uno de los espacios *originales* para Valente–, Jeanne Chevalier, con quien el poeta ha colaborado igualmente, y cuyas fotografías se dirían tomadas de la propia pintura de Tàpies o de los mismos versos valentianos. O a la inversa. Se trata de un imaginario que sigue alejado de toda evasión esteticista, contrastando, ya no sólo con las estéticas planas del realismo sino también con la esterilidad y perversión del lenguaje

público y oficial en que se educan tanto Tàpies como Valente, el lenguaje de un poder que detiene y destruye la propia realidad, que la manipula de acuerdo a su conveniencia. Los ecos de ese lenguaje, no obstante, llegan de lejos, por ejemplo, de aquella Grecia donde Creonte imponía la palabra institucionalizada, Creonte y, como él, todos “los poderosos/ o los santos/ o los profesores/ o los poetas/ o los arzobispos/ o los políticos,/ los que suelen hablar/ en representación de todo el mundo/ o quién sabe de quién”, escribe Valente en unos versos (“*Acuérdate del hombre que suspira...*”, *A modo de esperanza*, 1955). Frente a Creonte, Antígona. La conciencia libre, la que se representa a sí misma, la clandestina, la loca. Como será en Valente la palabra poética. De ahí la insistencia del poeta en desenmascarar las falsas significaciones del signo que el poder ha superpuesto a las originarias o primigenias. En ello consiste precisamente el eje central de la función social del arte, en “la restauración –sostiene Valente– de un lenguaje comunitario deteriorado o corrupto, es decir, la posibilidad histórica de ‘dar un sentido más puro a las palabras de la tribu’” (*Las palabras* 57). De eso se trata: de conseguir que la materia se diga a sí misma, preñándose de libertad, como ese “dios que revienta en sus entrañas” del poema “Territorio” de *Interior con figuras* (1976). Preñándose de inocencia: “Si de pronto un día recobráramos/ la entonación infantil de la mirada/ caería/ de un solo golpe el mundo”, había clamado Valente unos años antes en el poema “El comité” del libro titulado precisamente *El Inocente* (1970).

Ahora bien, esa inocencia no es posible sin una previa destrucción. Por las mismas fechas que ve la luz *El Inocente*, Valente escribe *Presentación y memorial para un monumento* (1970) donde subvierte con radicalidad y mordacidad, gracias a la técnica del collage, el lenguaje de un poder que es aquí el del fascismo, el nazismo, el franquismo, el catolicismo del Opus Dei... Terrorismo poético el de Valente como el único modo de desenmascarar la falsedad y la mendicidad de los lenguajes dominantes. Son textos mordientes, acusatorios “porque es nuestro el exilio/ no el reino” como reza el último fragmento. Arrasar será en muchos momentos la única consigna, como en uno de los textos más radicales de *El inocente* (1970), “Crónica II, 1968”, que deviene una traducción de Antonin Artaud (un fragmento de *El ombligo de los mundos*), una “cita pura”. Es en este texto donde Valente sostiene que todos aquellos que dominan su lenguaje y creen que las palabras tienen sentido “son unos cerdos”. Y es que, en realidad, las palabras se han pervertido y caen putrefactas sobre la tribu, están llenas de un “hipo de hipopótamo tardío” (“Crónica, 1968”). Por eso deben ser destruidas. Es importante destacar que Valente embiste también en *El Inocente* al lenguaje de la ortodoxia religiosa, cuya perversión y putrefacción cayó sobre una de las figuras que más ha influido en Valente y a quien éste dedica el poema “Una oscura noticia”: el místico del XVII, Miguel de Molinos, el hereje, el loco, el apócrifo, el hombre negado, “como es de rigor,

en nombre expreso/ de nuestra Sacra y Católica, Pálida/ y Sifilítica y Real Majestad y Dominus Carolus/ Secundus, figlio della sua madre y triste/ residuo seminal de diversos felipes”. La de Valente es ahora una radical denuncia de la poderosa ideología de la institución religiosa, frente a la cual y desde siempre se ha alzado para el poeta como transgresión de los límites el fenómeno de la mística. Es en el poema sobre Molinos donde Valente asume el exilio como ámbito propio de la condición humana: “extranjero, engendrado por tu tierra/ extranjero, como todos nosotros”. Así, la verdadera escritura sólo podrá existir fuera del poder, en sus márgenes, en la excentricidad más absoluta.

Una violencia similar es también la de la pintura tapiana, cuya materia está recorrida por una serie de dibujos a modo de escritura que pertenecen absoluta y radicalmente a esa materia. “El dibujo –ha reconocido el mismo pintor en conversación con Borja-Villel– no deja de ser una incisión en la materia, y por tanto, indisociable de ella” (*El tatuaje 196*). Peter Bürger ha denominado a esa particular escritura “una historiografía sin autor” (200). De nuevo la idea de anonimia, como en Valente. Importa destacar ahora la violencia de esa escritura, configurada por signos tales como arañazos, golpes, arrugas, estrías, cicatrices. Es el grito tapiano contra el poder, contra la clausura de la libertad. Contra esa X que Tàpies escribe también en sus cuadros y cuya sola presencia condena toda posible salida. Escritura que a veces aparece en uno de los símbolos emblemáticos de Tàpies que, como otros muchos, es siempre ambivalente y de naturaleza exploratoria, como son asimismo los símbolos valentianos y los de toda la tradición mística: el muro. Se trata de un símbolo que puede interpretarse, como ha hecho el mismo Tàpies, como el espacio de la privacidad, de la intimidad salvaguardada, asimismo como el de la violencia reprimida que puede ser expresada, es decir, como el espacio público liberador. Ahora bien, el muro es también el lugar de los fusilamientos, de la muerte, de la impotencia, del fin del sentido. Así es en el poema titulado precisamente “El muro” del segundo poemario de Valente, *Poemas a Lázaro* (1960), muro al que el poeta golpea hasta la muerte esperando un eco, una respuesta ... y consiguiendo tan sólo caer en su propia materia ciega, engrosando su espesura: “Y más allá caí, del otro lado/ de la humana esperanza”.

Es evidente que tanto Valente como Tàpies son plenamente conscientes del material con que trabajan. En este aspecto ambos se erigen en creadores absolutamente modernos. Porque la obra es crítica para con su propio material, para consigo misma, es crítica para con el mundo, para con la percepción usual del mundo. Lo que se postula en Tàpies, o en Valente, es una lección ética: “ver sabiendo que vemos”, dice Pere Gimferrer hablando del primero, para que de ese modo se rehaga “el camino entre lo visible y lo mental” (133), entre lo exterior y lo interior, entre lo otro y nosotros. Se trata de ver, no lo que está más allá sino ver de otro modo lo que está acá. Desmontar, deconstruir nuestra

manera de mirar. Dice María Zambrano que los poemas de Valente nos miran pero no para que les sigamos sino para mirar como ellos (*La mirada* 33). Recordando la tradición oriental en “El arte moderno, la mística y humor”, Tàpies ha escrito también: “Antes de conocer el zen [...] las montañas son montañas. A medida que se avanza en el estudio del budismo, las montañas dejan de ser montañas. Pero cuando se obtiene el conocimiento supremo, las montañas vuelven a ser montañas, vistas, sin embargo, bajo otra luz” (*El arte moderno* 249). Esa luz es la que busca Tàpies a partir de 1954 cuando sustituye el óleo por su primera “materia” mezcla de látex, pigmentos en polvo y residuos de mármol con la intención de que la mirada se detenga, se centre, se concentre en lugar de perderse o distraerse, como ocurría con las luces del óleo. Meditar sobre la materia es la propuesta de Tàpies, al igual que la de Valente, cuya poesía se sustantiva cada vez más, convirtiéndose en elíptica y condensada, casi en hermética. De ahí la forma en gris de las producciones de ambos artistas. En conversación con Borja-Villel, Tàpies habla del gris como de un color interiorizado opuesto a los colores estridentes de la publicidad y la sociedad actual, color “de la penumbra, la luz de los sueños y de nuestro mundo interior” (*Conversaciones* 287). Unos versos del poeta vuelven al gris: “El centro está en lo gris/ y en la inmovilidad, no en la acción./ El centro es el vacío” (“El autor en su treinta aniversario”, *La memoria y los signos*, 1966). En el proceso creativo a que ambos artistas se refieren con frecuencia destaca una idea relacionada con la finalidad buscada, con el mismo color gris: la de un despojamiento que, en su forma radical, se llama “pobreza”. “La pobreza es el otro nombre de la vacuidad o del vacío o de la nada que ha de operar en su interior el alma para hacerse lugar de la iluminación [...] El místico es el que ha comprendido la absoluta dimensión de las palabras evangélicas: ‘Bienaventurados los pobres de espíritu’”, reconoce Valente (*Variaciones* 91-92). En el primer fragmento dedicado a Tàpies, recuerda asimismo el poeta la ley de adición negativa que Kandinsky formuló, según la cual $2-1$ es mayor que $2+1$. Frente a la exhibición, la retracción. Frente a la riqueza, la pobreza. De ahí la introducción en la obra tapiana de partes innobles del cuerpo como pies, rodillas, nalgas, anos, o la utilización de materiales pobres como polvo, ceniza, barro, arena, tierra. El poema de Valente titulado precisamente “Materia” converge con esa estética de la pobreza (*Al dios del lugar*, 1989):

FORMÓ

de tierra y de saliva un hueco, el único
que pudo al cabo contener la luz.

Esta estética de la pobreza en Tàpies se observa igualmente en esos objetos suyos desechados por la sociedad, esos objetos-mercancía que el pintor res-

cata, salva al introducirlos en su obra y convertirlos en artísticos. Juan Eduardo Cirlot ha definido el procedimiento tapiano, que fue asimismo el del surrealismo, de “realismo desplazado” (53). Desplazamiento que es estético pero, de nuevo, también político. Así lo ha referido el propio Tàpies en “Nada es mezquino”: “Reflexionar sobre la paja, sobre el estiércol, tiene hoy quizás alguna importancia. Significa meditar sobre las cosas primeras, en lo más natural, en el origen de la fuerza y de la vida... Por eso se trata también de recordar que en el mundo existen todavía muchas yacijas de paja, que el artista se ocupa de ellas con más interés que de las camas de los dioses o de sus enviados o de los ricos que los adoran” (190). Dicha enseñanza encuentra también su referencia en la tradición oriental: Tàpies ha recordado en el mismo sitio la chispa de los Vedas “que salta del sol y trae el fuego a la tierra gracias a la paja, al aliento del buey y la mula que lo conservan”. En un trabajo sobre las estéticas contemporáneas de la retracción de 1996, Valente ha relacionado asimismo la estética de lo fragmentario, de lo gris, de lo pobre con la realidad de un mundo fundamentado en sus contrarios. Así, habla de “la palabra, la poética, que se retrae y nos retrae a su absoluta interioridad, frente a la extroversión y el despilfarro de la palabra en una sociedad fundamentalmente reproductora y utilizadora” (*Elogio* 30).

La posibilidad de la visión nueva que persigue la obra de Tàpies y Valente podría encarnarla el oxímoron valentino del último poema de *Poemas a Lázaro* (1960): “Ingresemos despacio en la enorme salida”, un sentir que adquirirá todas sus dimensiones unos años después en *Material memoria* (1979), libro en el que, como queda dicho, la presencia de Tàpies se proyecta en todas sus páginas. *Material memoria* hay que relacionarlo con el interés que Valente ha ido mostrando por la experiencia y escritura de los místicos, en general por toda la literatura meditativa tanto cristiana y judía como musulmana, por el simbolismo de *El Cantar de los Cantares*, por el hermetismo de los cabalistas, por el espiritualismo de los sufíes o los yoguis, por el budismo zen, etc. También en Tàpies las tradiciones místicas han sido decisivas en su trayectoria, desde Eckhart a San Juan, a las tradiciones orientales de las *Upanishads*, el *Gita*, los escritos de Sankara o el *Lankvatara Sutra del Diamante*. “Que sorpresa tuve, por ejemplo, –reconoce en el célebre texto de 1969 “Comunicación sobre el muro”– al saber posteriormente que la obra de Bodhidarma, fundador del Zen, se llamó: *Contemplación del muro en el Mahayana*” (*Comunicación* 53). Es en estas tradiciones donde ambos artistas aprenden en especial dos cuestiones estrechamente vinculadas y que, de hecho, se encuentran en los inicios de sus trayectorias.

En primer término, la idea de que no existe un Dios o un yo separado del Universo o del espacio, es decir, la idea de no-dualidad. Todo un capítulo del ensayo *La piedra y el centro* (1983) lo dedica Valente a hablar de lo que cons-

tituye la experiencia del místico que no es otra que la extrema de la unión: la *simplificatio* de los antiguos, la *unidad simple* del Maestro Eckhart, la *advaita* de Sankara... Llevada al terreno estético, esa experiencia extrema se materializará en una obra donde lo primero que se ha destruido es la dualidad de forma y materia a la que nos hemos referido. Antes se ha visto cómo el dibujo en Tàpies es escritura inseparable de la materia en la que se inscribe. Como la luz. El artista manipula la materia para que ésta hable. La escritura tapiana no significa, es. A ese *ser* se refiere Valente cuando en la primera parte del poemario *No amanece el cantor* (1992) reclama “escribir las palabras en el mismo lugar al que designan. Igual que los *graffiti*”. Graffiti: uno de los lenguajes propios del muro. Así quieren ser los poemas de Valente, en los que fundamentalmente lo que pasa es el mismo lenguaje. De ahí que no puedan decirse de otro modo a como lo hacen ellos mismos. Porque no se trata tanto de decir lo indecible como lo decible sólo en el poema, de tal manera que el significante se convierte en el límite de lo ilimitado. No en vano abrirá *Material memoria* la siguiente cita de Lezama Lima: “La luz es el primer animal visible de lo invisible”. Lo que para Valente legitima precisamente el discurso místico es, dicho en expresión de Michel de Certeau recordada por Valente en su introducción a la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos, “el sólo hecho de producirse en el lugar mismo en que habla el Locutor, el Espíritu, el que habla” (20). Así ocurre también en el caso de la pintura tapiana con esos objetos —puertas, camas, pies— aumentados de tamaño por el pintor, lo que provoca su transformación en objetos de dimensiones cósmicas, consiguiéndose anular la visión discontinua del espacio y ver la forma como materia. La escritura tapiana se produce, pues, en el lugar mismo en que nace. Se identifica con ese origen. Es ese origen. A los objetos mencionados pertenece la misma la letra. La letra M, por ejemplo, que ocupa el espacio íntegro de un cuadro de 1960 titulado “M”. La letra M: materia, memoria, matriz, mater... muerte. La sola forma de esa letra nos introduce en su contenido: símbolo del ascenso (las dos líneas externas verticales y paralelas) y el descenso desde lo alto hacia el centro oculto (las dos líneas internas oblicuas, detenidas en el punto de su convergencia). Valente escribirá después: “Caer fue sólo/ la ascensión a lo hondo” (“Ícaro”, *Mandorla*, 1982). En el cuadro de Tàpies lo hondo está marcado con una X. Antes se ha referido la simbología negativa de este signo. Ahora puede recordarse que remite también al principio activo, generador de nuevas formas a través de sus dos ejes oblicuos que transforman el espacio único, cuadrado del cuadro en cuatro espacios triangulares. Por *arte de magia* el 4 se convierte en 3. El hombre en sagrado. Aparte, si sumamos $4 + 3$ la ecuación da como resultado 7, otro número mágico, como se verá más adelante. La X, pues, representando a la materia que se multiplica, que se expande, que vive. Y la M como el lugar de la revelación, de la noche oscura donde “de lo informe viene hasta la luz/ el limo original de lo viviente” como dicen unos

versos valentianos (“Territorio”, *Interior con figuras*, 1976). Relacionada con la M y la X está la cruz, otro símbolo tapiano. Al inmemorial símbolo de la cruz se ha referido precisamente Valente recordando a René Guénon en el cuarto fragmento dedicado a Tàpies en *Material memoria*: “Árbol axial, eje de la extensión y de la altura, la cruz es el símbolo unificador de la materia viva del mundo [...] La cruz que constituye también una particular materia que él ha privilegiado, la materia tejida, la materia en que la urdimbre y la trama, visibles en el saco o en el grosor material de las telas espesas”. En la cruz convergen los contrarios. La cruz es la negación de la ruptura de espíritu y materia. De hecho, la materia se ha convertido en Tàpies, insistimos, por *arte de magia* en muro o pizarra o pisada o pie. Así lo explicita el título de numerosos cuadros: “Matèria en forma de peu” (1965), “Matèria grisa en forma de barret” (1966) . . . Volvemos a repetir: la materia de Tàpies no lo es de ninguna forma, es forma absoluta de sí. Lo reconoce Valente en el tercero de los fragmentos que dedica al pintor. No hay escisión entre lo representado y la forma de la representación. Sostiene Valente en el fragmento citado: “Sobreviene la forma, no como algo impuesto a la materia sino como epifanía natural de ésta”. Y en el poemario *Al dios del lugar* (1989), escribe los siguientes versos: “Desde las aguas viene el hombre/ con figura de mar”. Materialidad originaria, informe, que no distingue entre forma y figura, superficie y motivo. Germinación, segregación, fermentación, como se ha visto antes, es el léxico de Valente para referirse a esta semántica primigenia que configura el horizonte en que se proyecta su pensamiento.

La tradición mística y oriental les enseña igualmente a los dos creadores la idea de vacuidad que no es nunca independiente de sus reflexiones sobre la materia tal como ambos la entienden. La vacuidad es la sola instancia en que puede brotar la verdadera creación, aquella que no está previamente conformada sino que se configura precisamente en ese inconformismo originario, aquella que asume el estado de no-dualidad. En el primero de los fragmentos dedicados a Antoni Tàpies escribe Valente: “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)”. Ya en *El Inocente* (1970) había escrito el siguiente poema titulado “Límite”: “Qué oscuro el borde de la luz/ donde ya nada reaparece”. En ese espacio es donde precisamente se encuentra la raíz oscura del canto, o del cántaro como en el célebre poema valentino de *Poemas a Lázaro* (1960), cuyo vacío es precisamente la condición de su plenitud. Vacío del cántaro, del canto, del poema mismo. De ahí los versos: “El cántaro tiene la suprema/ realidad de la forma”. Materialidad, pues, también, la de la poesía de Valente, quien en la conversación con Tàpies advertía que “el lector de poemas no sabe a veces que lo primero que tiene que ver es el poema en su brusca aparición, como si fuera un

cuadro” (27). Cuadros son, en efecto, muchos poemas de Valente donde la disposición tipográfica de los versos dibuja cada vez más un silencio que debe asociarse a ese estado de vacuidad. La palabra en Valente será cada vez más callada. “Las palabras crean espacios agujereados, cráteres, vacíos. Eso es el poema” (*Notas* 29) reconoce. “Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio” escribe en el segundo de los fragmentos a Tàpies. Espacio, el de su palabra poética, en el que sólo el silencio habla, como en estos versos de *Al dios del lugar* (1989):

BORRARSE.

Sólo en la ausencia de todo signo se posa el dios.

Es en ese silencio donde Gadamer encuentra precisamente el hablar absoluto de un poeta como Hölderlin: “Lo que para él significaba hablar –escribe el filósofo– es quizás la forma primigenia de hablar en términos absolutos [...] El que de verdad quiere hablar a alguien lo hace buscando la palabra, porque cree en la infinitud de aquello que no consigue decir y que, precisamente porque no se consigue, empieza a resonar en el otro”. Se trata, añade Gadamer, de “la sabiduría del balbucir y enmudecer” (12). Esa sabiduría es también la de Valente. Y la de Tàpies, para quien el silencio tiene asimismo una importancia capital. El mismo pintor ha reconocido que una de sus principales aspiraciones ha sido, no tanto describir “nada” sino encontrar un mecanismo que le sugiera esa “nada” al espectador. En su texto *Comunicación sobre el muro* refiere esa intención relacionándola tanto con la ciencia contemporánea como con la tradición taoísta: “Un día –escribe Tàpies– traté de llegar directamente al silencio”, y a renglón seguido explica: “Los millones de furiosos zarpazos se convirtieron en millones de granos de polvo, de arena... [...] Sugestión de raras combinaciones y estructuras moleculares, de fenómenos atómicos, del mundo de las galaxias, de imágenes del microscopio. Simbolismos del polvo –‘confundirse con el polvo, he aquí la profunda identidad, es decir, la profundidad interna entre el hombre y la naturaleza’ (Tao Te King)–, de la ceniza, de la tierra de donde surgimos y a donde volvemos, de la solidaridad que brota al ver que la diferencia que hay entre nosotros es la misma que hay entre dos granos de arena...” (49-50).

Detengámonos ahora, antes de pasar al último y especial fragmento de Valente dedicado a Tàpies en *Material memoria*, en “Escritura sobre cos”, el cuadro de Tàpies (1984) y el poema de Valente (*Al dios del lugar*, 1989) al mismo tiempo, obras en las que el estado de no-dualidad y de vacuidad, aprendido e interiorizado por ambos artistas, queda perfectamente materializado. Se trata en los dos casos de iluminar un enigma más que de descifrarlo. Pretensión de apuntarlo, de sugerirlo, no de concluirlo. Empecemos por la pintura tapia-

na. Algo recuerda en ella a las *rayografías* de Man Ray. O a alguna constelación cósmica. En forma horizontal y parece que inclinado hacia el espectador, se nos presenta entre sombras el tronco desnudo de una mujer, sin la cabeza ni las extremidades. Se intuye, no obstante, que los brazos podrían estar extendidos, levantados hacia arriba. Fragmento de cuerpo. Sobre el fragmento, en el lugar de convergencia o separación (no-dualidad) de las dos piernas, una ecuación matemática en la que destaca con especial claridad la solución, el número 7. El poema de Valente es una copia. Del natural, como él mismo ha dicho. ¿Qué es aquí lo natural? Por supuesto el cuadro de Tápies que no representa sino que presenta la misteriosa forma femenina. También Valente escribe sobre cuerpo, sobre la materia tapiana, sobre la escritura tapiana. He aquí el poema abierto asimismo al enigma indescifrable:

CUERPO VOLCADO

Sobre sombra.

Toma forma de sí.

Se abre

hacia su vértice.

Tendido.

Escribo sobre cuerpo.

Número,

fracción.

Graffito el siete.

Escribo,

escribes sobre sombra, sobre cuerpo, donde

viene la luz a requerirte oscura.

Valente copia, no la forma, sí la formación del cuadro-cuerpo tapiano. Copia su vértice, ese que se abre tipográficamente en el poema. Apertura paradójica, pues se produce en el espacio de convergencia, de aparente clausura. Otra vez la X y la ascensión a lo hondo. No-dualidad, anulación de contrarios. La entrada en la salida. Ahí precisamente, en esa nada, en ese espacio imposible Valente vuelve a destacar el número 7. Y añade la palabra “graffito”. O sea, la solución no es algo impuesto a la materia, brota de la misma materia. El 7 está escrito en el mismo lugar al que designa. El signo es la cosa. El 7 es el lugar sagrado, el número mágico que une en sí mismo el orden ternario y el cuaternario, el 3 y el 4: la estrella de 7 puntas, como apunta Juan Eduardo Cirlot en su célebre diccionario de símbolos, nacida de superponer al cuadrado el triángulo: lo divino y el hombre. El vértice. El vértice o, como escribe Valente en uno de los poemas de mayor fuerza erótica de toda su producción (“Graal”, *Mandorla*, 1982), “La vulva, el verbo, el vértigo y el centro”.

Cuerpo que pertenece aún al mundo de las sombras, al mundo del misterio. Por eso “viene la luz a requerirte oscura”. ¿A quién? ¿A Tàpies? Es una segunda persona escrita en femenino: tal vez la materia, la memoria, la matriz, la mater ... la muerte. Es ahí, en la luminosidad del enigma donde se encuentra la raíz de lo cantable, la raíz infinita de todas las formas posibles. Jeroglífico inextricable tatuado en el fragmento de un cuerpo, de un tronco, de una materia. Del cuadro, del poema. Ya en un texto como “De la luminosa opacidad de los signos” de *Treinta y siete fragmentos* (1972) Valente refería así la única verdad que concibe: “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”. No existe el sujeto que, al margen del mundo, pueda desvelar el misterio que éste le entrega. El sujeto forma parte de ese misterio al formar parte del mundo que observa, aunque neciamente crea a éste independiente. Estado de no-dualidad. El afuera y el adentro. El objeto y el deseo. Estado de vacuidad, en que se ha disuelto el mundo de las significaciones habituales y en el que puede brotar, pues, una nueva realidad, una aurora... como por *arte de magia*. Con la magia está precisamente relacionado el último fragmento de Valente dedicado a Tàpies.

Este fragmento es tal vez el más enigmático y quizás por ello el más iluminador. Está centrado en las 64 litografías de Tàpies con collages que integran *Cartes per a la Teresa* y que Valente define como “un misterioso canto al amor y a la vida”. Son cartas pero también naipes –la mayoría de la baraja española–, es decir, el nombre de Teresa y el destino se confunden. El amor y el destino. El amor o el destino. Una sola carta del Tarot ha utilizado el pintor. El Tarot, recuerda Valente, es palabra que “escrita circularmente se lee Rota: rueda, círculo, símbolo de la totalidad”. La carta en cuestión es la primera de los arcanos mayores, la carta necesaria, la que abre el juego, la que abre el Tarot mismo: el Prestidigitador o el Mago. Sin esa carta no hay juego. No hay mundo. Es ese mago el que, en la más “misteriosa” de las litografías, ha levantado la carta del dos de *coeur*, como proponiéndose el gran enigma: “el enigma de la inmaterialidad de la materia”. El amor y/o el destino: palpables en su materialidad, enigmáticos en su inmaterialidad.

Estamos asimismo ante una reflexión acerca del proceso creativo en relación a la idea de juego, a través del cual el mundo se desvela en lo que tiene de transformación, de incertidumbre, de casualidad, de azar, términos que, por cierto, siguen perteneciendo al mundo de la ciencia contemporánea. Antes se ha visto cómo tanto Tàpies como Valente desconocen al iniciar cada una de sus obras el resultado final. No está de más recordar ahora que al crear Tàpies reco-

noce que actúa por tanteo. Como el paso de Lázaro de la sombra a la luz, así es también la aproximación del artista a su objeto, al que tienta, al que tiende redes para que en ellas se manifieste: “Te pongo aquí/ rodeado de nombres: merodeo/[...]/ [...] hasta/ que un día simple irrumpes/ con atributos/ de claridad, desde tu misma/ manantial excelencia”, escribe Valente (“Objeto del poema” de *Poemas a Lázaro* 1960). Tanteo en el que adquiere una importancia capital el azar como han explicado ambos artistas, un azar que, no obstante, se provoca, lográndose de ese modo algo así como una desintencionalidad intencionada. Escribe Valente en un texto titulado “Ut pictura”: “Para que surja, para provocar al azar, hay que anular la intencionalidad. El que tensa el arco tiene que producir una especie de situación de no querer, de no volición, y cuando llega esa situación la flecha se dispara y va a dar automáticamente en el blanco. Eso es la provocación del azar, y ese es el azar verdaderamente creador” (2000: 72). En este aspecto, tanto Valente como Tàpies han reconocido la deuda que contrajeron para con ese fabuloso libro de Eugen Herrigel acerca del tiro al arco en el zen, uno de cuyas ideas principales es precisamente la de la no intención. Como le dice el maestro Zen a su discípulo en el libro: “Lo que le obstruye el camino es su voluntad demasiado activa. Usted cree que lo que usted no haga, no se hará” (50).

La cuestión es que través del juego se desvela el mundo en lo que éste tiene de magia. Tàpies ha sido el primero en reconocer la influencia en su pintura del arte negro u oceánico, así como también cierta idea de la magia donde lo real y lo irreal se confunden, donde se rompe la percepción habitual de los objetos, donde éstos no forman un mundo aparte sino parte del propio mundo del sujeto que está abierto a su recepción. Donde la materia respira. De nuevo se ha referido Tàpies a los orientales en cuya tradición se encarna esa mirada —mágica— que Occidente, a su juicio, ha perdido porque ya no tiene tiempo para ella. Se trata, como ha quedado dicho, de ver no lo que está más allá sino de otro modo lo que está más acá. Y, advierte Tàpies, hay que querer ver, hay que querer la libertad y la inocencia, hay que entrar en el “juego” y dejarse “enredar por estos ilusionismos que constituyen la convención llamada arte” (*Tàpies en perspectiva* 186). El juego, el Tarot, el mundo: lo único que tenemos. El juego más serio. El juego como auténtica realidad. “Encantador de letras” llamó Mallarmé al poeta. El último Valente, el más terrible, cantor de la muerte absoluta, el de *Fragmentos de un libro futuro*, escribirá asimismo: “el día que este juego sin fin con las palabras se termine habremos muerto” (“Memoria de Paul Celan, en la muerte de Giselle Celan-Lestrangle, fines de 1991”, 2000). El primer Valente de *A modo de esperanza* de 1955 había escrito el elocuente poema, “El circo: cinco fragmentos”, en el que una a una se sucedían las figuras del prestidigitador, la trapezista, el payaso, el domador y el niño. Hay que estar en el juego, en la ilusión, en el circo: no estar ahí es la muerte. Valente se

lo dice al niño del poema:

¿Y tú qué haces ahí,
fuera del circo, fuera
del mundo, contemplando
un elefante de papel pintado,
niño de nadie, niño
que jamás ha reído?

Juego que es una fe, un deseo, un anhelo como aquel representado en la afirmación de Picasso recordada por Valente en el cuarto fragmento dedicado a Tàpies: “Si se acerca un espejo a un verdadero cuadro, el espejo deberá cubrirse de vapor, de aliento vivo, porque el cuadro está vivo”. El mismo Tàpies reconocía a Borja-Villel: “Para mí, una pintura ideal sería aquella que, aplicada a un punto doloroso, llegase a curarlo” (1992: 287). Poder taumatúrgico de la materia. Del arte. Un poder que es rotundamente moderno, puesto que no es el del Dios del más allá sino el del *dios del lugar*, ese dios que habita el único espacio sagrado: la obra. Transcendencia moderna y una enseñanza muy antigua: el estado de no-dualidad que se resuelve en la anulación de las dicotomías Dios-Mundo, Mundo-Yo, Espíritu-Materia, Motivo-Superficie, Magia-Realidad. La pintura escrita o la escritura pintada. Enseñanza también de la nada donde ya no hay contrarios, ni oposiciones, donde la realidad existe en su más absoluta potencialidad creadora. La nada o el silencio, donde ningún signo se contrapone a otro sino que todos coexisten en estado latente, concentrados, retraídos a su interioridad preñada de sentido, a su centro de color gris. Lucha contra la desencarnación del sentido, contra la orfandad de la materia, contra la desespiritualización de la letra. María Zambrano lamentaba las “palabras muchedumbres” sin resquicio alguno de silencio, sin posible aurora (*De la Aurora* 29).

Pues bien, en el espacio auroral de lo poético, de lo artístico, de la materia o la memoria, tiene lugar en Valente el diálogo con los suyos, con esa extensa tradición que es literaria y también artística, diálogo interiorizado en que la comprensión, esa categoría primera de la existencia, puede darse. Quien está seguro de saberlo todo, no preguntará nada. La obra de Valente es una gigantesca interrogación. Interrogación de las respuestas. Una semántica difuminada que no clausura su sentido. Antoni Tàpies, con quien coincide en espacio y tiempo históricos, es uno de los interlocutores de esa interrogación valentiana. El otro con quien comparte la intuición más cierta de su pensamiento estético: la materia en que convergen todas las artes y que persigue el artista consciente, esa materia que está haciéndose, respirando, viviendo continuamente. Anónima. Gris. Esa a la que el artista no impone forma alguna porque ella sola

es ya forma absoluta de sí. Materia formándose. Formación. Esa a la que el artista permite escribirse o pintarse, nacerse y significarse. Materia embarazada de sentido. Creación en estado puro que obliga a una nueva mirada. Esta es precisamente la apuesta de Valente y Tàpies: ver el mundo de manera distinta a la habitual, evitando compartimentarlo, reducirlo, clausurarlo. De ahí nace su violencia hacia todo realismo superficial que es asimismo una violencia de signo político: contra el lenguaje de un poder que esteriliza la realidad en lugar de respetarla en su fertilidad y fecundidad primigenias. Valente y Tàpies extienden, amplían, multiplican la realidad a través, paradójicamente, de conducirla a su origen, a su punto cero, el punto de concisión, de brevedad, de máxima pobreza, del fragmento abierto mágicamente a la infinitud. Las de Valente y Tàpies son siempre reflexiones sobre el tiempo presente, nunca huidas esteticistas. El mundo de Valente y Tàpies es el mundo de la realidad más inmediata y por ello mismo más enigmática. La realidad más cierta y más inmaterial. A esa realidad es invitado el lector con una única condición: la de que se preste al juego de malabarismos, transformaciones, metamorfosis que se le propone. El juego es lo único que puede desvelar esa realidad, aún sin resolver su misterio. Tal vez entonces por ese mismo *arte de magia* podrá el lector seguir creyendo en el deseo, la libertad y la inocencia. El modo estético de la ética.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, M., *Estética de la creación verbal*. Méjico: Siglo XXI, 1982.
- Bürger, P., “Un mundo de semejanzas. Ensayo sobre la escritura en la obra de Antoni Tàpies”, en el catálogo de la exposición *El tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998. 199-203.
- Cirlot, J.A., *Significación de la pintura de Tàpies*. Barcelona: Seix Barral, 1962.
- Gadamer, H.G., *Poema y diálogo*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Gimferrer, P., “Tàpies: El silencio y el trazo” en *Radicalidades*. Barcelona: Península, 2000.129-35.
- Herrigel, E., [1968], *Zen en el arte del tiro con arco*. Kier: Argentina, 2002.
- Sánchez Robayna, A., “Sobre dos poemas de José Angel Valente”, en VV.AA., *En torno a la obra de José Angel Valente*. Madrid: Alianza Universidad/Residencia de Estudiantes, 1996. 41-6.
- Tàpies, A., “Nada es mezquino” [1973] en *Tàpies. En perspectiva*, (fragmento). Barcelona: Museu d’Arte Contemporani de Barcelona y Actar, 2004. 185-94.

- . *Per un arte modern i progressiste*. Empúries: Barcelona, 1985.
- . “Comunicación sobre el muro” [1969] en *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Ediciones la Rosa Cúbica, 1998. 45-55.
- . “El arte moderno, la mística, el humor” [2001] en *Tàpies. En perspectiva*, (fragmento). Barcelona: Museu d’Arte Contemporani de Barcelona y Actar, 2004. 249-52.
- Tàpies, A./Borja-Villel, M.J., “Conversaciones con Antoni Tàpies (1985-1991)”, en el catálogo de la exposición *Comunicació sobre el mur*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1992. 283-88.
- . “El tatuaje y el cuerpo. Conversación con Antoni Tàpies”, en el catálogo de la exposición *El tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998. 196-8.
- Tàpies, A./Molas, I., *Antoni Tàpies i Isidre Molas. Diàlegs a Barcelona*. Ajuntament de Barcelona, 1998.
- Tàpies, A./Valente, J. A., “Conversación entre Antoni Tàpies y José Angel Valente”, *Comunicación sobre el muro*. Barcelona: Ediciones la Rosa Cúbica, 1998, recogido en Valente, J. A. *Elogio del calígrafo, Ensayos sobre arte*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2002.
- Valente, J. A., *Las palabras de la tribu*, [1971]. Barcelona: Tusquets, (1994).
- . *La piedra y el centro* [1983] en *Variaciones sobre el pájaro y la red’ precedido de ‘La piedra y el centro’*. Barcelona: Tusquets, 1991.
- . “Anotaciones preliminares” a Miguel de Molinos, *Guía Espiritual*. Madrid: Alianza, 1989. 7-21.
- . *Variaciones sobre el pájaro y la red’ precedido de ‘La piedra y el centro’*. Barcelona: Tusquets, 1991.
- . “Cuatro referentes para una estética contemporánea”. *Revista de Occidente* 181. (Junio 1996). 21-32. Recogido en *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2002. 103-13.
- . *Notas de un simulador*. Madrid: La Palma, 1997.
- . *Obra poética 1. Punto cero (1953-1976) y Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*. Madrid: Alianza, 1999.
- . “Chillida o la transparencia” [1999], en *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2002. 153-9.
- . “Ut pictura” en *Ver las palabras, leer las formas. Ciclo de conferencias*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, Xunta de Galicia, 2000. 53-69.
- . *Fragments de un libro futuro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 2000.

- Zambrano, M., “La mirada originaria en la obra de José Angel Valente”, en *José Angel Valente*, C. Rodríguez Fer (ed). Madrid: Taurus, 1992. 31-8.
- . *De la Aurora*, J. Moreno Sanz (ed). Madrid: Tabla Rasa Libros y Ediciones, 2004.