Letras Hispanas
Volume 8.1, Spring 2012

Title: Explicar el poema: algunas notas sobre *Días del bosque* de Vicente Valero

Author: Jorge Fernández Gonzalo
Affiliation: Universidad Complutense de Madrid

Abstract: This article discusses some notable aspects of Vicente Valero's book of poems *Días del bosque* through its structure and poetic devices. It aims to investigate the author's poetic theory and his interpretation of the lyrical phenomenon. To this end, we use the thought of French philosopher Gilles Deleuze and the concepts of «rhizome». Throughout our study, we examined the "mirror structure" of the poems and the mechanisms used by the author to show that duality in order to reveal the poetic of the Spanish poet.

Keywords: Duplicity, poetic structure, poetic language, metapoetry, rhizome

Resumen: Este artículo analiza algunos aspectos destacados del poemario *Días del bosque*, de Vicente Valero, a través de su estructura y recursos poéticos. Se pretende indagar en la teoría poética del autor y en su interpretación del fenómeno lírico. Para dicho acercamiento nos servimos del pensamiento del filósofo francés Gilles Deleuze y del concepto de rizoma. A lo largo de nuestro estudio examinamos la "estructura en espejo" del poemario y los mecanismos que utiliza el autor para mostrar esa dualidad con el fin de desvelar la poética del poeta español.

Palabras clave: Duplicidad, estructura poética, lenguaje poético, metapoesía, rizoma
Date Received: 09/28/2011
Date Published: 05/03/2012

Biography: Doctor por la Universidad Complutense de Madrid con una tesis sobre la poesía de Claudio Rodríguez. Es autor, además, de varios poemarios publicados en editoriales de prestigio como la editorial Hiperión o la colección Adonáis. En ensayo ha publicado el libro *La muerte de Acteón. Hacia una arqueología del cuerpo*, en la editorial Eutelequia (2011) y ese mismo año resultó finalista del premio Anagrama de ensayo por su libro *Filosofía zombi* (2011).

ISSN: 1548-5633

Explicar el poema: algunas notas sobre *Días del bosque* de Vicente Valero

Jorge Fernández Gonzalo, Universidad Complutense de Madrid

Ni variación, ni comentario: armazones rizomáticos, árboles imposibles, diferencias insondables. Así podría definirse la estructura del libro *Días del bosque*, publicado por Vicente Valero en 2008, tal y como pretendemos describir en estas páginas.

La palabra poética de Valero (Ibiza, 1963) se fortifica en las presencias reales: las raíces, el ciervo, el moho, el zorzal o el mirlo, los ríos y páramos, el bosque y sus recovecos, etc., todo ello para conectar con tales realidades exteriores una emoción que es toda lenguaje, que pretende comunicar a través de los pasos (de las huellas, dirá literalmente el texto) su experiencia interior con las texturas del paisaje que rodean al poeta. Así, bajo el signo del viaje se nos muestra este poemario, el sexto que publica su joven autor, como un viaje por la realidad y por las palabras. Viaje no iniciático, pues, por lo que respecta a su trayectoria artística, pero sí de una enorme complejidad en la medida en que tiende un puente entre la poesía mística y la reflexión metapoética de la literatura postmoderna. Tanto García Jambrina como Cilleruelo, han señalado la similitud de la obra *Días del bosque* con la poesía de San Juan de la Cruz, aunque por un rasgo poco frecuente dentro de la literatura de nuestros días: Valero y San Juan se sirven ambos del recurso del *comentario* a la hora de hacer llegar a sus lectores sus composiciones poéticas.

Valero escribe poemas y comenta sus propias obras en el cuerpo del texto, muy a la manera de las acotaciones del místico, si bien lo hará con profundas divergencias con respecto al autor de *Cántico espiritual*. El comentario del poema es aquí *otro poema*, a menudo prosificado, que se sirve de ciertos mecanismos narrativos o ensayísticos de gran originalidad, o cuanto menos de estimable infrecuencia en los textos poéticos, pero que guardan en conjunto el aliento lírico necesario para llegar a nosotros con incuestionable intensidad emotiva. A este redoblamiento estructural hay que añadir un último texto, el más extenso de todos y con una disposición métrica ceñida a los metros impares tradicionales que aglutina en cierta manera la experiencia de dispersión y redoble espejeante que habían ofrecido las composiciones anteriores. Así,

> cada poética de cuantas convoca la experiencia del caminante en el bosque se presenta de esta manera calidoscópica que, muy lejos de explicarla, multiplica sus matices, genera en la lectura una suerte de salmo contemporáneo, en el que la repetición que lo vertebra no es formal sino conceptual. Y tampoco es repetición fonética, sino intensificación semántica. (Cilleruelo, no pág.)

Tres secciones, por tanto, que a modo de expresión no dialéctica componen todo un campo de fuerzas, de relaciones y de productivas redundancias, que comprometen al lector en "un proceso de deconstrucción y reconstrucción" (García Jambrina 20) a través del cual el lector es dueño y presa de esa libertad interpretativa que determina la lectura del libro (Sáenz de Zaitegui).

La estructura es entonces la de un poema-fuente (la sección titulada POEMAS) que conecta con un poema-comentario (DECLARACIONES), como podemos observar en la tercera de estas composiciones, construida sobre la idea de que *el aviador* no guarda verdadera similitud con *el pájaro*, en donde queda reflejado perfectamente ese movimiento no dialéctico que

mueve la estructura: el comentario, el poema *redoblado*, no alcanza a establecer los márgenes del poema-fuente, no lo limita en sus múltiples senderos interpretativos, y sin embargo supone una suerte de reconstrucción, de *respuesta* que intenta escribir la causa, las razones por las que el aviador no podría jamás alcanzar a ser como el pájaro:

> El pájaro también conoce el bosque desde arriba, pero su vuelo, cómo no, sabe adentrarse transparente en la oscuridad viva, en el corazón silencioso de las sombras. Bebe luego la luz de las hojas mojadas y da de comer a sus crías en el cálido musgo o en las más altas ramas, él mismo se alimenta de raíces podridas, de pan blando del subsuelo, y sólo entonces comprende el significado de volar, de venir desde allá arriba.
> Por tanto el aviador no es como el pájaro (DECLARACIONES, III)

El desarrollo del discurso de esta segunda pieza no alcanza a establecer una causalidad lógica o una explicación objetiva con respecto a la primera, sino que se muestra como una nueva composición de mayores asimientos referenciales y mecanismos descriptivos, pero siempre bajo la complejidad rítmica del poema (se trata de una prosa de gran intensidad musical) y mediante recursos prototípicos de la palabra poética: metáforas e imágenes, hipálajes y sinestesias, elipsis, símbolos e inconexiones lógicas.

Símbolos como el que abre el poemario: una *higuera*. La higuera, árbol de no excesivas connotaciones simbólicas (no en la literatura, aunque sí en diversas religiones o en creencias populares) se ofrece aquí como figura *explicativa* de la estructura en resonancia del poemario. El diseño de sus ramas y raíces se corresponde con el *libro* y sus hojas se nos muestran como *palabras* tal y como se indica en la composición que abre el poemario *Días del bosque*:

> Como palabras son las hojas de esta higuera.
> Como palabras dichas en voz baja.
> El mirlo las convoca y las pronuncia con su negra lengua del amanecer. Creo en vosotras todavía.
> Creo en el aire amarillo de este invierno y en las hojas sin luz que ahora resbalan, desnudas, se deslizan, como palabras últimas del mundo:
> mensajeras oscuras de una más honda y perfecta claridad. (POEMAS, I)

El poema que sirve de *reflejo*, de *duplicidad*, explica justamente esa potencia de la higuera, también del poema, para *redoblar* su crecimiento en una estructura simétrica entre las ramas y las raíces, es decir, entre el poema y su correspondiente comentario, como si subterráneamente al poema existiera un poso aún intratado, un material por desbrozar, que Valero recuperara y desarrollara para ofrecernos una lectura privilegiada de su teorías poética:

> Digámoslo muy claro: una higuera en un bosque es siempre una higuera abandonada, un árbol que ha sido dado por perdido. Tratemos entonces de imaginar su desamparo, pero más aún el sufrimiento de sus raíces. Éstas, asediadas por árboles más poderosos, lentamente se deslizan, huyen hacia espacios todavía vacíos, en donde también serán asediadas.
> Se dice que las ramas de la higuera crecen y se desarrollan siempre en la misma dirección que sus raíces. No carecemos por tanto de un mapa para orientarnos en el mundo invisible de este árbol.
> Observemos así cómo algunas de sus ramas mueren, pero también cómo otras, en el lado opuesto, brotan con fuerza y se extienden felices hacia más vida. Este desequilibrio interior y exterior, sin embargo, surgido de la necesidad inmediata, como consecuencia de su fuga desesperada, daña al árbol. Lo cierto es que, durante sus permanentes combates subterráneos, la higuera aprende a ser mortal y sombra fugitiva. Por esta razón puede decirse que una higuera en el bosque es, sobre todo, una higuera sin esperanza, un árbol imposible […] (DECLARACIONES, I)

La imagen de la higuera, por tanto, será fundamental para la concepción poética del autor por lo que respecta a esta obra. El poema tiene una estructura doble, una duplicidad que exige ya no el comentario, ni siquiera estas páginas que ahora se escriben, sino la propia poesía como duplicidad, el mismo fondo de misterio, el mismo rigor estético, musical incluso, para que la explicación se torne parte del fenómeno lírico, para agregar definitivamente el comentario al manantial de lo poético como su *trasfondo invisible*. Una raíz que se desliza lentamente entre otros discursos más poderosos, *discursos de poder* parece indicar el poeta, capaz de entregarnos una visión renovada del fenómeno lírico y de alzarse en ese espacio vacío de la indecibilidad que salvaguarda la poesía.

Pero ésta es tan sólo una de las consecuencias que la estructura espejeante que el libro pone de manifiesto. La otra consecuencia es totalmente opuesta: si el poema requiere de otro poema para su explicación, es decir, si el comentario como poder, como violencia exterior, se queda fuera del hecho lírico se desaloja en todas sus formas. El poema original en sí va a presentarse como lo misterioso en tanto que tal, como un enigma sin resolución abriéndose en espirales infinitas como fondo sin superficie en donde la experiencia de la poesía se vuelve al mismo tiempo irreducible, intolerable e impracticable. No podemos decir el poema; para ello, otro poema se alza sobre ese hueco de imposibilidad, se reduplica en un juego que podríamos perfectamente alejar hasta el infinito, circunscribir al infinito de la escritura pero sin abrir la palabra poética a otro juego de poder, a la dura ley del comentario, de la razón y de sus procesos argumentativos. El poema se preserva, entonces, como *intolerable*, como lo *imposible*.

El árbol imposible

La poesía es para Valero el idioma de nuestra perplejidad ("Prosa", 24). Hay, en esta tímida aserción, todo un complejo mecanismo teórico para explicar el lenguaje poético a través de una falta de lenguaje (la *perplejidad*, el no-decir, no hablar) y, al mismo tiempo, un intento por dar carta de ciudadanía a ese no-lenguaje del asombro, a la intuición, a lo misterioso, al cuerpo, a las sensaciones, etc. Todo aquello que carece de verbo acaba por comunicar en su secreta palabra un misterio no reducible al signo, una verdad que no convoca poder alguno, certeza impostada, sino que se hace cierta en su imposibilidad, en su cuestionamiento, en su movimiento circular de duda de sí misma. Se trata, hasta cierto punto, de hacer visible lo invisible, de dar nombre a lo que permanecía sin discurso, de recorrer un camino en donde aún crecía demasiada hierba:

> el cuerpo flexible, simbólico, hipersensible de la palabra poética nos permite descubrir territorios nuevos, convierte en visibles aspectos que permanecían invisibles, de tal modo que podemos llegar a afirmar que las palabras del poema consiguen decir aquello que no existiría si las palabras del poema no lo hubieran nombrado. Esta es la otra realidad que tan necesaria se nos ha vuelto para comprender la realidad misma. ("Prosa", 28)

La poesía, decimos, es imposible. Y este doble juego de espejos que nos ofrece Valero sólo nos remite a una imposibilidad manifiesta. El árbol completo de su poesía constituye un árbol imposible, el de la entera unidad entre el poema y su comentario, entre el poema y los poemas que genera, porque no hay unidad, ni centro del discurso, ni modelo ni copias, sino sólo ramas, raíces, *rizomas*, por usar la terminología de Deleuze y Guattari, en crecimiento y sin una estructura jerárquica, sin privilegios entre el original y sus infinitas ramificaciones, sin poder. *Días del bosque* ofrece una estructura rizomática, no dialéctica, que guía nuestra lectura a través de infinitos recovecos. El árbol de su diseño ya no dibuja un centro o tronco que, a manera de eje de la experiencia poética, se ramificase en numerosos comentarios que partieran de

este origen común para entregarnos toda su estructura perfectamente acabada, sino que bajo el suelo, en las raíces del árbol, la poesía continúa. El comentario se hace poético, la savia de la emoción lírica alcanza a regar hasta el último recodo. La rama se confunde con el tronco, con la raíz: todo es poético en este juego de duplicidades, todo cae bajo el misterio, en la convicción de la incerteza, la duda, pero también bajo un sentimiento estético que alcanza todas las formas de escritura. Leer poesía es poesía, viene a decirnos el diseño del poemario. Así,

> la criatura *Días del bosque* nace incompleta, se repite y contradice, nos fascina con su premeditada dispersión. Múltiples fracturas dinamitan su esqueleto: mil veces en un solo libro escribe el poeta las mismas higueras, las mismas ramas, idénticos caminos. Y, para entender estas ruinas circulares, los lectores debemos escribirlas de nuevo. (Sáenz de Zaitegui, no pág.)

Por tanto, en ese hueco que se abre entre los poemas y sus declaraciones, en ese espacio que ha quedado por el mismo efecto de bisagra que describe la obra, nuestra lectura crece como un lenguaje, por *dehiscencia*, en el interior de las palabras, en la distancia que las separa (todo es ahora lenguaje) como si la lectura—una rama más en ese árbol imposible—se viera bañada por la misma savia y se volviera asimismo poética, aliento lírico. Explicar el poema es poema, vivir el poema es poema, penetrar en su misterio no es invocarlo, sino haber estado siempre allí.

El mismo autor describe este movimiento de *asimilación* entre la escritura del poema y la materialidad de las cosas como un fenómeno o impulso de su propia experiencia poética:

> La poesía no especula, nos conduce hasta las cosas para celebrarlas o para convertirlas en nuevas partes de nuestra conciencia, de nuestro cuerpo, en una extensión de nosotros mismos. Así vamos ocupando el mundo con nuestras palabras o permitimos que el mundo penetre en nosotros, como la humedad de la noche, con su dolor y su belleza. Seres sin convicciones, los poetas ofrecen su cuerpo permeable al río de la vida y de la muerte, aman la profundidad de este río, su sonoro curso interminable. Aprenden de su misterio más que de las pocas certezas dúctiles y navegables. La poesía puede ser entonces una conversación emocionada con este misterio (Valero, "Prosa" 29).

Si nuestra lectura, decimos, *es poema*, si el comentario es poético y la convivencia con la naturaleza nos permite participar de esa sublevación lírica, igualmente y como consecuencia de esto el mundo *se hará texto*, se contaminará de signos, se alzará como escritura: así, las hojas son palabras, como dirá el autor en el primero de los poemas, y marzo compone un entramado de signos, una nueva escritura que los animales aguardan:

> Ah, los animales solitarios: cómo esperan la página de marzo, la escritura que los haga salir hacia la luz. Sólo entonces las redes invisibles del bosque se abrirán para ellos. Será la tinta de la primavera la que guiará sus pasos otra vez, la que les mostrará el camino de siempre. (*Días del bosque,* 40)

Y sin embargo, por esa misma distancia que impide que el poema gemelo llegue a *conocer* el poema-fuente, llegue a explicarlo o a esclarecerlo, la naturaleza parece reconocerse en una falta de entendimiento, en esa imposibilidad que es la certeza más reveladora: "conocimiento de sí mismo no tienen los árboles" (41), podemos leer en uno de los poemas. O esa descripción del zorzal que busca, sin por qué, sin razón alguna, sin necesidad, la luz del limonero (39). O aquél otro lenguaje del río, "un río oscuro, lleno de palabras […]. De este antiguo idioma qué sabemos, por qué no lo aprendimos" (44). La vida parece acontecer en esa falta de relación (lingüística), en

ese movimiento sin origen y sin finalidad que establece entre los seres una diferencia, el espacio para una escritura, que es ya la escritura de la diferencia, la imposibilidad de unión entre las cosas, su inalcanzable separación, espacio neutro que en cierto modo permite la neutralidad del poema, la posibilidad de la palabra poética como instancia del no-poder, como la no-relación que propone y separa a los seres en un paisaje sin unión ni distancia entre sus componentes, tan sólo una diferencia de la diferencia, una *escritura blanca* que escribe el paisaje, que lo comunica desde la imposibilidad. Nada tiene que ver, como apunta acertadamente Ortega, con una suerte de *correspondencia* baudelairiana. No se trata de símbolos, de conexiones simbólicas, sino de una escritura diáfana que en su máximo rigor de transparencia acabaría por destruirse a sí misma. Un bosque escrito que rompe con *el libro*, un río de palabras que se desentiende de la escritura.

Mecánica poética

Porque en cierto modo lo que está en juego es el conocimiento poético, la poesía como forma de conocimiento que es ya una falta de conocimiento, una experiencia de no-relación, un espacio neutro que nos impide acceder al acontecimiento como experiencia de sentido, como tramo de lenguaje: "la poesía no es un saber, como pueda serlo la filosofía, ni tampoco un poder, como pudieran serlo las artes mágicas o religiosas" (Valero, "Prosa", 24). Las palabras del poema parecen colarse entre los intersticios: el árbol no puede conocerse a sí mismo porque el lenguaje que lo separa de sí mismo, un lenguaje poético, no alcanza a cifrar conocimiento alguno, sino que sólo marca esa distancia insalvable de la mismidad (las cosas no son iguales a sí mismas), sólo traza la imposibilidad de que el mundo sea una escritura de poder, un libro cerrado, la unidad de forma y de sentido. Muerto Dios desde la filosofía nietzscheana, Dios-Unidad, Dios-Límite, el pensamiento postmoderno nos deja un libro incompatible consigo mismo, un mundo como texto ya enteramente deconstruido que muestra sus fallas, las fisuras de su diseño, la relación inestable entre sus componentes: letras que no forman una lógica, que no remiten a causalidad alguna. La poesía de Valero parece ver en este universo del bosque, en esta realidad que describe, un lenguaje para la falta de lenguaje, un texto roto que es, justamente, el conocimiento que hace aguas, que se vence a sí mismo, que nos descubre la imposibilidad de conocer el paisaje una vez que queda escrito como texto poético. Y sin embargo, si el mundo es poema, igualmente, la palabra *se hará cuerpo*: "las palabras actúan entonces como un sentido más de nuestro cuerpo, se vuelven hipersensibles" (23).

El autor ha declarado en una conferencia la posibilidad de que accedamos a la poesía como un *fenómeno físico* (21). Es ésta justamente la ruptura del libro a la que hacemos alusión: la obra ya no permanece sepultada en su espacio ontológico, en su no-lugar, sino que se abre a una fractura, se instala en lo real para que la escritura sean aquellos pájaros, su música, el ritmo de un paisaje, la literatura de cada recoveco que ofrece la naturaleza. Escribir, entonces, para dejar de escribir. El libro rompe sus propias páginas, deja atrás todo conocimiento para hacer de la percepción su clave, el motor o impulso para un acercamiento a lo real que prescinda de todo su equipaje semiótico:

> el conocimiento que este estado nos proporciona [estado de privilegio de la percepción] tiene que ver sobre todo con los sentidos que al mismo tiempo lo han propiciado. Diría más: la poesía habla solamente de esto, es decir, de lo que han logrado alcanzar nuestros sentidos en su máxima extensión. Esta es la razón por la que sentimos también que un poema es la culminación de un acercamiento (23).

La poesía no supondrá para el autor más que una *huella*, una huella que, en mitad del camino, nos pertenece y no nos pertenece,

alía nuestra presencia con el camino, como dirá una de las composiciones del propio Valero:

> Para el caminante sus huellas son un miembro más de su cuerpo: sienten y envejecen con él, necesitan cuidados amorosos. Pero también el bosque las reclama como suyas. Por eso yo le pido al ojo del bosque que vigile mis huellas, que no las abandone. (DECLARACIONES, XIII).

El cuerpo, por tanto, recupera su lugar dentro del lenguaje, elabora sus propias escrituras (las huellas) que no son enteramente trazos, sino trazos para la falta de trazos, *excrituras* que realizan ese movimiento crítico de la escritura cuando sale de sus márgenes y se enfrenta al azar, a la página en blanco de la naturaleza, a los ríos y bosques del paisaje. Por encima, por tanto, de esta dimensión de la palabra como abstracción de sentido, como experiencia de negación, de separación, la palabra poética reinvierte los códigos para hacer de la palabra la falta de la falta, el vacío para un vacío, una ruptura con la ausencia a la que se ve comprometida todo libro para que, en ese desgarro, por esa separación de lo que nos separa de las cosas (el lenguaje cotidiano), se rompan todas las gasas, todas las interrupciones, y el cuerpo halle un lenguaje en el tacto, en la experiencia del tocar, del sentir, del ser:

> la poesía afecta de un modo peculiar a todos los sentidos. Podríamos hablar, sí, de una hipersensibilidad […] que favorece o propicia sobre todo el conocimiento de los propios sentidos. De tal manera que el poeta es aquel que se ocupa de las posibilidades de su vista o de su oído, pero también de su olfato, de su tacto o de su gusto, siempre en su máxima extensión, sumergiéndose plenamente en la realidad. ("Prosa", 22)

La palabra deshecha la fuerza de los significados y las abstracciones para imponer una *mecánica*; el autor "urde una lógica de la existencia fundada en la receptividad para traducir en ejemplos vitales los ciclos y mecanismos del medio ambiente" (Ortega, no pág.). Asistimos, pues, a un rozamiento entre los componentes que se ponen en juego más allá de toda representación hasta acceder a ese poso invisible bajo el lenguaje, repuntando en un gesto, en el tacto, en la música, un no-lenguaje que perfora el discurso para materializarse al amparo de las fisuras que teje la palabra poética:

> Mis manos también tienen su visión propia del bosque, han aprendido a abrir las páginas ocultas, a leer en ellas los textos invisibles. Palpan la oscuridad y la temperatura, el miedo y la esperanza.
> […]
> Mis manos hablan entonces otro idioma: el que aprendieron palpando la textura del bosque, su misterio tangible. (DECLARACIONES, XX)

Es, por tanto, esta misma condición física de la poesía la que obliga al poeta a solicitar al agua que le haga invisible, como a ella: "Agua del bosque, vierte tu transparencia sobre mi corazón. Dame tu claridad. // Hazme invisible"; (POEMAS, XXII), para comunicar desde la ausencia de cuerpo con la realidad de lo incorpóreo del mismo modo que antes había hecho que las presencias inmateriales (el hálito del escarabajo, la edad del tronco, la luz pobre del musgo) se tornaran palpables para su palabra. Sutil paradoja, movimiento aparentemente contradictorio, el que parece mostrarnos esta oscilación entre lo invisible y lo visible que apunta en último término a una conexión, sea cual fuere el plano en que ésta se produzca, entre el poeta y el paisaje, entre la voz y el bosque, conexión que sólo es posible en la escritura y fuera de ella, es decir, en la palabra poética.

Asistimos, por tanto, a la posibilidad de *romper con el relato*. Un ejemplo claro de ello es el poema VI, en donde se pregunta el autor si, como ya señalábamos, el árbol, en el último instante de su muerte podrá soñar

justamente que ha sido un árbol de modo que accediera a una suerte de revelación (que no es, por tanto, una forma de conocimiento, sino una aparición de lo inconsciente, un *Ello* que no responde a subjetividad alguna: el árbol nunca es un *yo*, un sujeto que aprehende un objeto) por la cual vislumbrara la realidad toda de su existencia. El poema que sirve de correlato explicará la anécdota (real o no): el poeta, un día en el bosque, pregunta a Eric el leñador si en ese último instante antes de cortar el árbol éste tendrá algún tipo de consciencia de su propia realidad aunque sea tan sólo bajo la amenaza inminente de la muerte. Eric se hecha a reír para después confesar al poeta que una vez llegó a percibir una leve agitación en las ramas de un pino antes de asestar el golpe fatal.

Lo importante de este relato no es en todo caso lo relatado, sino *la posibilidad del relato*, el relato en sí, como si el poema reconcentrara en sus dimensiones toda la fuerza impresiva de la palabra y no pudiera sino expulsar de sí las reglas de la coherencia, el juego de encadenamientos que configura el discurso, que justamente irá a parar al poema-comentario en donde el material narrativo se trabajará desde nuevos presupuestos (elipsis, cierta incoherencia expositiva, etc.) hasta hacerlo plenamente funcional dentro de las coordenadas y exigencias de la lírica. Lo que no vale en un punto sirve en otro, dándonos la impresión, en último término, de que el encadenamiento entre ambas secciones, de que el intento de explicar el poema no se logra, si bien el resultado es la imposibilidad de conocimiento como certeza, el lenguaje de la incomprensión como recompensa en la indagación lírica del autor.

El propio Valero hablará en su libro, finalmente, de un *lenguaje oscuro*, lenguaje de la noche que no necesita ya ceñirse a las apariencias, a las trampas de la luz y de la visibilidad, un nuevo idioma que al mismo tiempo que se escribe hace del mundo una escritura que no podemos dominar, comprender, reducir como un animal nocturno del cuál apenas alcanzamos a distinguir sus formas en la noche:

> Palabras que hemos visto sumergirse, a solas, muchas noches, en las oscuras aguas de este río.
> Cierto ciervo que vi bebía entonces, lavaba sus heridas invisibles.
> Un nuevo idioma renacía a oscuras, temblaba como animal nocturno, ardía hasta el amanecer.
> (POEMAS, IX)

Conclusiones

Nos encontramos, por tanto, ante una doble paradoja; ni saber ni no saber, ni corporalidad ni incorporalidad, o quizá el *entre*, el *intersticio*, como sucede con la escritura poética, huella para la ausencia de huella. El poeta lo ha dicho con palabras precisas: "sentimos con emoción todo lo que no sabemos, nos aproximamos a tientas a lo que no tiene forma" ("Prosa", 29). Hay, en su poesía, un intento de aproximación a ese no-saber que sólo nos provoca la experiencia radical que pone de manifiesto la poesía. Es mediante esa falta de saber que caminamos a tientas por lo informe, por lo invisible, en una relación con la contemplación que ya no es la de la mera percepción de cosas, la de una vigilancia constante de lo que cae bajo el perfil de la luz sino una contemplación hecha visión alucinada, radiación sutil y centelleante de lo que escapa a lo material, de lo que puede ser pensado en esa divergencia radical con respecto a los objetos materiales y a las limitaciones físicas, hasta tocar, literalmente, lo incorpóreo, hacerse transparente como el agua y acceder al resto sagrado de las cosas, como nos propone la experiencia poética de Valero.

La naturaleza se contamina entonces de *textualidad*, pero ya no es la textualidad del relato. Es decir, la naturaleza no representa ahora un texto armado y coherente como ocurre en los textos de poder (científicos, filosóficos, críticos) sino que es un *texto deconstruido* en donde las piezas están mal ensambladas (el árbol no alcanza a pensarse como árbol) o separadas infinitamente entre sí. No hay una correspondencia baudelairiana, sino una falta de correspondencia, una imposibilidad de

la naturaleza de saberse a sí misma que es ya una certeza que nos sobrecoge y nos alumbra en su luz mortecina.

Y todo ello porque, al *explicarse* el poema, al urdir toda una trama caleidoscópica de referencias y acotaciones el poeta descubre que no puede explicarse, que el movimiento de la palabra poética es el de una no-relación, una ausencia de conocimiento, una falta de correspondencia que hace de la escritura un encadenamiento infinito, un juego de reduplicaciones implacable, un juego insensato, como habría dicho Mallarmé. El texto de la naturaleza, por tanto, es un *texto poético*, como lo es todo ejercicio de deconstrucción, que no responde ya a las premisas de los discursos de poder, a su lógica, a sus categorías, sino que muestra, al fin, su maquinaria interna, dando paso a otra serie de lenguajes (no-lenguajes) como son la emoción, el tacto, los sentidos, una forma extrema de visibilidad que ve en las cosas lo invisible a lo que no teníamos acceso, esa raíz subterránea de la higuera que parece reproducirse sin total semejanza (sólo es un *mapa*, apunta el poeta) en las ramas del árbol imposible de la palabra poética.

Obras citadas

Cilleruelo, José Ángel. "Días del bosque." *El Ciervo* 686 (mayo 2008). Red. 12 abril 2010.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. "Rizoma: Introducción." *Fen-om*. (marzo 1977). Red. 24 enero 2010.

García Jambrina, Luis M. "Un secreto diáfano." *ABC de las Artes y las Letras* 5-4 (2008): 20. Red. 20 abril 2010.

Ortega, Jorge. "Sabiduría de lo verde." Quimera 299 (octubre 2008). Red. 3 junio 2012.

Sáenz de Zaitegui, Ainhoa. 2008. "Días del bosque." *El Mundo: Suplemento el Cultural* (2008). Red. 13 marzo 2010.

Valero, Vicente. *Días del bosque*. Madrid: Visor, 2008. Impreso.

—. "Prosa para evocar la ráfaga." *Poética y poesía*. Ed. Antonio Gallego. Madrid: Fundación Juan March. (2009): 18-42. Red. 10 abril 2010.