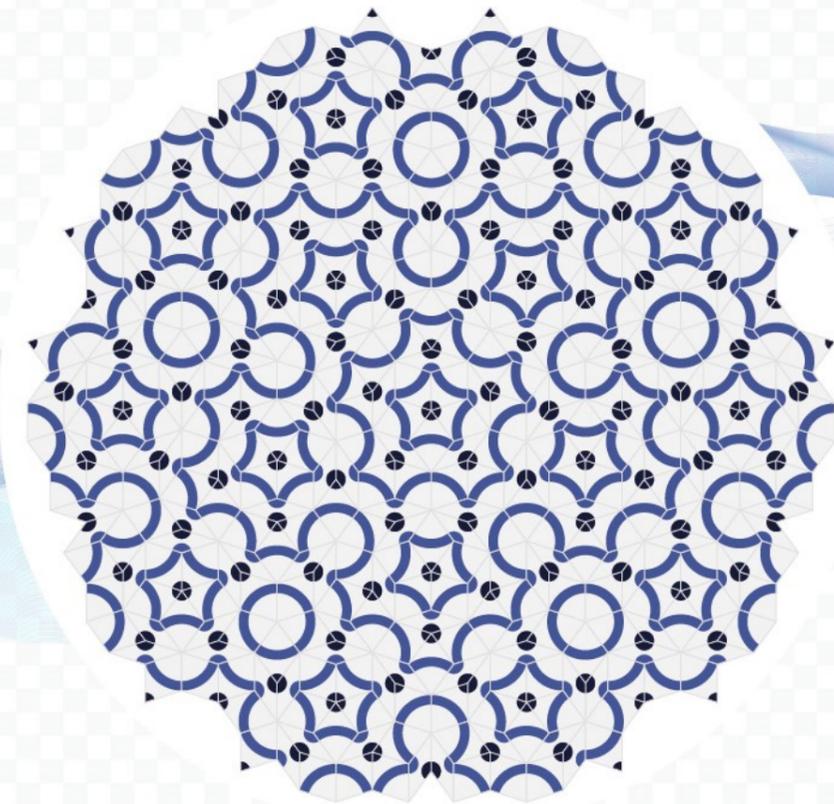


VAIVÉN DE DIFERENCIACIÓN E INTEGRACIÓN EN LA POESÍA DE J. Á. VALENTE



VAIVÉN DE DIFERENCIACIÓN E INTEGRACIÓN EN LA POESÍA DE J. Á. VALENTE

Este libro permite a sus lectores comprender cómo es posible hacer ciencia desde los márgenes, crear nuevos conceptos, descubrir tránsitos inesperados entre polaridades, y ampliar los mundos.

La profundización en el *Vaivén de diferenciación e integración en la poesía de J. Á. Valente* nos lleva a diálogos intensos con las Matemáticas, la Música, la Estética y otras culturas.

Atravesando todas las épocas, reflexionamos sobre semióticas sintéticas poéticas, musicales, pictóricas, diagramáticas y geométricas. Visualizamos el *Vaivén de diferenciación e integración en la poesía de J. Á. Valente* en paralelo con el tópico del microcosmos, las tradiciones místicas, las lógicas combinatorias, las estructuras barrocas de recapitulación, las estructuras matemáticas en las vanguardias y, la concepción líquida e integradora de la naturaleza en el Romanticismo.





V A I V É N D E
DIFERENCIACIÓN E INTEGRACIÓN
EN LA POESÍA DE J. Á. VALENTE



V A I V É N D E
DIFERENCIACIÓN E INTEGRACIÓN
EN LA POESÍA DE J. Á. VALENTE

Sandra Lucía Díaz Gamboa

Catalogación en la publicación. Universidad del Atlántico. Departamento de Bibliotecas
Díaz Gamboa, Sandra Lucía
Vaivén de diferenciación e integración en la poesía de J. Á Valente / Sandra Lucía Díaz Gamboa
– Barranquilla: Sello Editorial Universidad del Atlántico, 2018.
245 páginas. Tamaño 21 x 27 cm
ISBN 978-958-5525-81-8 (Libro descargable PDF)
1. Poesía española – Valente, José Ángel, 1929-2000 2. Poesía española – semiótica – Valente,
José Ángel, 1929-2000 3. Poesía española – Historia y crítica. I. Sandra Lucía Díaz Gamboa.
CDD: 861.008 D542

VAIVÉN DE DIFERENCIACIÓN E INTEGRACIÓN EN LA POESÍA DE J. Á VALENTE

Autoría: Sandra Lucía Díaz Gamboa

© Universidad del Atlántico, 2018

Edición:

Sello Editorial Universidad del Atlántico
Km 7 Vía Puerto Colombia (Atlántico)
www.uniatlantico.edu.co
publicaciones@mail.uniatlantico.edu.co

Impresión:

Calidad Gráfica S.A.
Av. Circunvalar Calle 110 No. 6QSN-522
PBX: 336 8000
lsalcedo@calidadgrafica.com.co
Barranquilla, Colombia

Publicación Electrónica
Barranquilla (Colombia), 2018

Nota legal: Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros medios conocidos o por conocerse) sin autorización previa y por escrito de los titulares de los derechos patrimoniales. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual. La responsabilidad del contenido de este texto corresponde a sus autores. Depósito legal según Ley 44 de 1993, Decreto 460 del 16 de marzo de 1995, Decreto 2150 de 1995 y Decreto 358 de 2000.

Cómo citar este libro:

Díaz, S. (2018). *Vaivén de diferenciación e integración en la poesía de J. Á. Valente*. Puerto Colombia, Atlántico: Sello Editorial Universidad del Atlántico.

CONTENIDO

RESUMEN DE LA OBRA	7
PRELIMINARES	9
DEDICATORIA	11
PRÓLOGO	13
PREFACIO	17
INTRODUCCIÓN	23
PRELUDIO: EL VIRAR Y VIBRAR DE LAS PALABRAS EN LA TENSIÓN DE LA INFINITUD	37
MULTIDIMENSIONALIDAD DE LA POESÍA DE J. Á. VALENTE	45
ARS COMBINATORIAS Y FLUIDEZ TRANSLOCAL	53
1. Ubicuidad de las Letras y Estructuras del Mundo	60
2. Mundos infinitos, Fantasmas, Figuras y Quadraturas	71
IDEAS DE DIFERENCIACIÓN E INTEGRACIÓN	81
1. Espacios de cálculo.....	86
2. La teoría de límites.....	91
3. La integración de los espacios de Riemann.....	93
4. Los cálculos diferencial, integral e infinitesimal	98
LA PALABRA DISEMINADA Y EL LOGOS DE LO AUSENTE	107
1. La Diferenciación y la Integración. El Logos y el Ritual Sacrificial.....	107

2. El “álgebra” universal del fuego. La potencialidad de los límites y la formación del concepto de convergencia	111
3. Estructurabilidad de los Arquetipos del Árbol y la Cruz.....	119
4. La integración y el límite del logos. Valente y los Melanesios	128
5. Cálculos Relacionales y Forma Poética	135

EL LEGADO UNIVERSAL DE LEIBNIZ. LA CREACIÓN DE SIGNOS GENERALES Y LAS TRANSICIONES DE SUS COMBINATORIAS..... 151

1. La Palabra como “Perpetuo Espejo Viviente del Universo”	151
2. La Estructura Límite de Infiniversión y la Restauración de la Experiencia de los Orígenes	159
3. La Emergencia de la Forma	166
4. La potencialidad formal y transformativa de los intersticios. La expectroversión de los límites y el perspectivismo de Leibniz.....	171

“ALGEBRAIZACIÓN” IMAGINARIA DE LOS LÍMITES POÉTICOS..... 183

1. El “Álgebra” Universal del Silencio	185
2. Las “Álgebras” Universales de la Lentitud y el Derrumbamiento en la Palabra Infinivertida	190

SALTANDO EN LA ESTRUCTURA: LA LITERATURA EXPERIMENTAL..... 197

POSLUDIO. PRISMA DE UN RITORNELO 207

CONCLUSIÓN 227

BIBLIOGRAFÍA GENERAL 233

BIBLIOGRAFÍA DE Y SOBRE JOSÉ ÁNGEL VALENTE..... 239

ACERCA DEL AUTOR..... 245

RESUMEN DE LA OBRA

Estudiamos el Vaivén de diferenciación e integración en la poesía de J. Á. Valente, en las lógicas combinatorias de los signos, la multidimensionalidad del poema que se libera de la línea para evolucionar de plano en plano, el acoplamiento fónico, los símbolos de integración, el iconismo, la conjunción musical uno/múltiple, y la dialéctica continuo/discontinuo en el tejido verbal.

Visualizamos el Vaivén de diferenciación e integración en la poesía de J. Á. Valente, en paralelo con el tópico del microcosmos, las tradiciones místicas, las lógicas combinatorias, los fenómenos de anagramaticidad, las estructuras barrocas de recapitulación, las estructuras matemáticas en las vanguardias y, la concepción de la naturaleza del Romanticismo.

Retomamos, en la poesía de Valente, la mecánica de los fluidos de Novalis, la integración romántica de lo singular dentro de un entorno más líquido y suave; abierto a una conectividad global de la naturaleza y otras culturas.

PRELIMINARES

El proceso de diferenciación e integración tiene antecedentes míticos en el desmembramiento de Osiris y su restauración por las palabras de Isis¹. Podría tener un carácter sacrificial de división y reunión; tal como ha sido pensado por José Ángel Valente y, puesto en paralelo, con el misterio de la forma diseminada, latente del poema, así, en sus ensayos, ha escrito, “¿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?”²

Al comentar, el poeta, las investigaciones de F. de Saussure, sobre una palabra sumergida o tema fónico en la poesía germánica, la poesía védica y, en los versos saturninos de la poesía latina, J. Á. Valente, expresa que, por debajo del poema habría “otra latencia verbal”: “Bajo las palabras del poema está sembrada, distribuida o diseminada –disiecta membra– otra palabra, un nombre”³. Y, entonces, el lenguaje poético sería una infinita variación sobre un tema o un nombre; como el nombre de Dios disperso en la Cábala.

Y, de modo minimalista, en un breve poema todas las letras de un verso ingresarían en una permutación anagramática para surtir el material fónico de los versos sucesivos.

-
- 1 La divinidad del encantamiento por la palabra. Metáfora de una interpretación que reconoce y reúne las sílabas directrices del poema.
 - 2 Valente, José Ángel. *Obras completas II. Ensayos*, edición de Andrés Sánchez Robayna e introducción y recopilación de Claudio Rodríguez Fer, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2008. p. 616
 - 3 *Ibid.*, p. 615.

Todos los fenómenos de anagramaticidad, fónica o gráfica, se configuran, en procesos de diferenciación e integración de textos inmensos o breves. Cabe recordar el nombre oculto, en la construcción de la poesía visual de los Carmina Figurata de la antigüedad, cuya morfología ha sido objeto de investigación por las vanguardias estéticas.

En 1570, Thomas Digges, realiza un diagrama en donde las estrellas han sido arrancadas de la esfera mundi y esparcidas en el espacio exterior infinito. Giordano Bruno plantea un espacio infinito, y, retomando la propuesta de R. Llull de una máquina universal, se dedica a las construcciones combinatorias de una memoria artificial.

En las retóricas y lógicas del Barroco encontramos una tradición universalista en que confluyen métodos dinámicos de diferenciación e integración, se exploran los diagramas sintéticos del Lulismo, las reglas de la memoria artificial, se diseñan máquinas universales, arcas musicales, se compilan grandiosas enciclopedias y complicados teatros del mundo, se busca una lengua perfecta.

Estas lógicas combinatorias tienen como máximo exponente a G.W. Leibniz, anticipador de la modernidad. El vaivén de diferenciación e integración de los cálculos de Leibniz, sus combinatorias semióticas, nos hacen pensar en ciertas estructuras musicales de la obra poética de José Ángel Valente, quien, estuvo muy interesado, entre otras cuestiones, en las teorías de Giordano Bruno, en la mística lingüística de la Cábala y en las formas breves de la música barroca y contemporánea.

DEDICATORIA

A los poetas Jaime Siles, Antonio Dominguez Rey y Jose Ángel Valente. Brújulas musicales del corazón.

A Eugenio González Jiménez, llamado Eugenio Almorox, marxista admirable, bibliófilo y gran traductor. A quien le debo muchos libros y traducciones indispensables para mi trabajo.

A mi mamá, paradigma de lo asombroso; tía, ejemplo de alegría; y hermanito, activista, trabajador infatigable de memoria prodigiosa y gran nobleza.

A Fernando Zalamea. Cuya hermosa, monumental y generosamente accesible obra, ocupa desde siempre toda mi imaginación.

Agradezco a mis profesoras, profesores y amigos. La Astrofísica, María Begoña de Luis Fernández; el poeta y Mio Cid de la Sociología, Gabriel Restrepo; el escritor, Juan Goytisolo; el iluminado profesor Guillermo Páramo; los amigos solidarios José Manuel Prada Díez y Gustavo Adolfo Vivas Rebolledo.

PRÓLOGO

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

Hölderlin

¿Cómo hacer con las esquirlas de la vida un libro que sea un mar, un bálsamo restante de los restos invisibles que dejaron las esquirlas, dejadas en los ojos, las esquirlas en los oídos? ¿En dónde del cuando, cómo?

Desde finales del siglo pasado, la poética del desasimiento, “epojé,” que se vive en la obra de José Ángel Valente, se está constituyendo en descubrimiento esencial para el pensamiento estético, tanto en Europa como en Iberoamérica; prueba de ello son las numerosas e importantes investigaciones que intentan aproximarse a los mundos que el poeta vislumbró. En este sentido, basta mencionar los textos de los autores más conocidos: Carlos Peinado Elliot, *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla, Alfar, 2002; Antonio Domínguez Rey, *Limos del verbo* (José Ángel Valente), Madrid, Verbum e UNED, 2002; Francisco Javier Escobar Borrego, *Tres lecciones de tinieblas, de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas*; Armando López Castro, *Pájaro y enigma. Estudios sobre José Ángel Valente*, Ourense, Abano e Deputación, 2000; María Ángeles Lacalle Ciordia, *La poética de José Ángel Valente*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2000; Manuel Fernández Rodríguez, *Análisis integral de la narrativa de José Ángel Valente*,

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000, en CD-Rom, Universidade de Santiago de Compostela, 2001; Arthur Terry, *La idea del lenguaje en la poesía española*, Santiago de Compostela, Cátedra José Ángel Valente, 2002; Armando López Castro, *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, Ourense, Abano e Deputación, 2002; Marcela Romano, *Imaginario re(des)encontrados. Poéticas de José Ángel Valente*, Mar del Plata, Martín, 2002; José Luis Pardo, *Fragmentos de un libro anterior*, Santiago de Compostela, Cátedra José Ángel Valente, 2004; Manuel Fernández Rodríguez, *El tejedor de redes. Análisis integral de la narrativa de José Ángel Valente*, Ourense, Deputación de Ourense/Cátedra José Ángel Valente, 2007; Antonio Gamoneda, *Valente: texto y contexto*, Santiago de Compostela, Cátedra José Ángel Valente, 2007; Manuel Fernández Rodríguez, David Conte Imbert, Jonathan Mayhew, María Lopo e Rosa Marta Gómez Pato, *Referentes europeos en la obra de Valente*, Santiago de Compostela, Cátedra José Ángel Valente, 2008; Fatiha Benlabbah, *En el espacio de la mediación. José Ángel Valente y el discurso místico*, Santiago de Compostela, Cátedra José Ángel Valente, 2008; Juan Goytisolo, *Ensayos sobre José Ángel Valente*, Cátedra José Ángel Valente, 2009; Jorge Machín-Lucas, *José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna. Del presente agónico al presente eterno*, Santiago de Compostela, Cátedra José Ángel Valente, 2009; Marta Agudo/Jordi Doce, eds., *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*, Madrid, Abada, 2010; Luz Pozo Garza, Antonio Gamoneda, Pere Gimferrer, Claudio Rodríguez Fer, Olga Novo, Tera Blanco de Saracho, *Poetas con Valente*, Santiago de Compostela, Cátedra José Ángel Valente, 2010; Andrés Sánchez Robayna, ed., *Presencia de José Ángel Valente*, Santiago de Compostela, Cátedra José Ángel Valente, 2010; AA. VV. *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*. Editorial PreTextos. 2011; Claudio Rodríguez Fer, Marta Agudo, Manuel Fernández Rodríguez, *Valente vital* (Galicia, Madrid, Oxford), edición de Claudio Rodríguez Fer, Santiago de Compostela, Cátedra José Ángel Valente, 2012.

Asimismo, dentro de esta panorámica, cabe referirnos a las tesis inéditas: *En las Fronteras del Ser: La Poesía de J. Á. Valente*, Universidad de Málaga, 2017, autor: Estanislao M. Orozco Ortega. *Con un aporte de análisis ontológico y métrico muy importante. El universo imaginario de José Ángel Valente*, 2013, autor: Guillermo Aguirre Martínez, Universidad Complutense. La cual trata de profundizar en la serie de conexiones entre

imágenes, patentes o latentes que animan el conjunto de la poesía de Valente. *El ídolo y el vacío. La crisis de la divinidad en la tradición poética moderna: Octavio Paz y José Ángel Valente*, 2008, autor: José Luis Fernández Castillo, Universidad Autónoma de Madrid. Esta tesis se pregunta por la divinidad que aparece en los poetas herederos de la modernidad y, el vínculo entre el lenguaje y la trascendencia.

Todos estos trabajos, sin embargo, son muy diferentes a la investigación que presentamos aquí, la cual aborda con una formalidad inédita, el vaivén de la diferenciación y la integración de los signos, creando para ello todo un entramado de conceptos originales, diagramas, esquemas y modelos que permiten entrelazar la poética de José Ángel Valente, la problemática del lenguaje, la emergencia de la forma, el ritmo, el vacío, el infinito potencial, el cromatismo de las ideas, la musicalidad y la experiencia de los límites inalcanzables.

PREFACIO

El proceso de “vaivén de diferenciación e integración”; está implícito en el tópico del microcosmos, las tradiciones místicas, las lógicas combinatorias, las estructuras barrocas de recapitulación, la concepción integradora de la naturaleza en el Romanticismo y, las estructuras matemáticas de las vanguardias. En las obras de escritores de todos los tiempos, entre otros, Plinio el Viejo, R. Lull, J. L. Borges, I. Calvino, H. Melville, P. Valery, Novalis.

Esta problemática conforma una constelación de problemas entre polaridades, tópicos, símbolos, conceptos y ritmos. Símbolos como el libro de los libros, el árbol, la cruz, la escalera, la mandorla; figuras geometrías sagradas, números. Ritmos, como el de la respiración. Y, conceptos fundamentales, tales como el de continuo, infinito, haz y límite.

En cuanto al método seguido, está 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. 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.

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. Nuestro esfuerzo va por este camino.

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

El vaivén de diferenciación e integración en la poesía está relacionado con los problemas filológicos y/o matemáticos de la infinitud, lo limítrofe, la trascendencia, la alteridad, el continuo, la potencialidad, la transición, la transformación, la incompletitud, la negatividad, la universalidad, etc., que desarrollamos con ayuda de las herramientas hermenéuticas que encontramos en las teorías de pensadores como G.W. Leibniz, B. Riemann, Ch. S. Peirce.

Y en la historia de la literatura, nos orientan las concepciones poéticas y/o matemáticas de Novalis, Ch. Baudelaire, E. A. Poe, Paul Valéry, S. Mallarmé, H. Broch, Italo Calvino y el grupo OULIPO.

Imprescindible la tradición mística que ha perfeccionado la abstracción de los signos, la exploración de la negatividad y, la integración cósmica, entre otros: Pitágoras, Ramón

Llull, Abraham Abulafia, Nicolás de Cusa, G. Bruno, los tres últimos rememorados por J. A. Valente.

Y, entre todas estas fronteras culturales investigadas se han levantado los paisajes y diagramas del vaivén de diferenciación e integración de la creación poética, reflejadas, a su vez, en los distintos niveles sonoros, sintácticos y semánticos de los poemas.

El “telescopio”, “microscopio” y “espectroscopio”, imaginarios de las matemáticas, nos ayudan a explorar los ritmos de vaivén de diferenciación e integración en 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 del siglo XIX – mediados del XX) revisamos, como posibles herramientas metodológicas, la caracterización que hace F. Zalamea, del uso inédito de propiedades estructurales y cualitativas. Nos inspiraron los aspectos que destaca, 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), la exploración de F. Zalamea, del 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 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, explica F. Zalamea, un haz sofisticado de métodos y de construcciones permite explorar sistemáticamente lo transitorio.

Los objetivos generales del libro han sido musicalizados por dos conceptos que sintetizan los procesos de vaivén de diferenciación e integración en la poesía 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 del libro, a saber:

- » Explorar una semiótica general en la que el vaivén de diferenciación e integración en la poesía de J. A. Valente exprese universalmente cómo se liberan los signos hacia una relacionalidad genérica.
- » Investigar los efectos cromáticos y armónicos de las redes en la poesía de J. A. Valente; 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 las formas 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.
- » Vislumbrar una corporalidad profunda de las palabras, cuyos bordes 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).
- » Comprender las redes imaginarias de transferencia –entre artes, literatura y matemáticas– de los conceptos asociados al vaivén de diferenciación e integración en la poesía, tales como indeterminación, infinitud y continuidad.
- » Poetizar el “prisma”, el “glissando” y el “ritornelo” en la musicalidad del tema y las variaciones.

- » 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.
- » Registrar los ritmos de emergencia del poema, tales como el virar, vibrar e irradiar de la materia, etc.
- » Comprender cómo en la poesía de J. A. Valente, la forma reingresa infinitamente en la formación.
- » Crear “álgebras” universales que sinteticen tramas musicales de la poesía de J. A. Valente.

El vaivén de diferenciación e integración en la poesía de J. A. Valente, se puede apreciar más específicamente, entre los diagramas que hemos construido para incluir los cuadros que correlacionan semas y lexías que 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.

INTRODUCCIÓN

El libro modula problemas, conceptos, formas y diagramas relacionados con el vaivén de diferenciación e integración en la poesía de J. A. Valente, en diálogo con ciertos arquetipos culturales y, con artes combinatorias de tendencias universalistas en lingüística, matemáticas, mística y música; las cuales se remontan, entre otras, a la búsqueda de la lengua perfecta, la tradición Pitagórica de la música de las esferas, la Cábala, el cálculo diferencial e integral de Leibniz.

El vaivén de diferenciación e integración es un problema inherente a experiencias místicas, religiosas y comunitarias; a la historia de la música; al pensamiento de las matemáticas como en el cálculo integral y diferencial, la teoría matemática de categorías, y, al campo de la lógica, como en las lógicas modales.

Consecuentes con este contexto global y, apoyados en la Filosofía Sintética de las Matemáticas Contemporáneas de Fernando Zalamea, la semiótica de Peirce y, su concepto de continuo que está en la base de la Topología, en la cual, se dan los tránsitos entre fronteras y, profundizando en la idea de *multidimensionalidad* desde la teoría de superficies de B. Riemann, en cuanto la acumulación infinita de planos integra diversas ramas de las matemáticas, y, con la posibilidad de pensarla como herramienta metafórica de grandes alcances en los estudios culturales, la transportamos al espacio de lo poético.

El libro está estructurado por un preludio, siete capítulos y un posludio. El preludio significa la promesa musical de otra promesa. Modos consonantes de aproximación a lo invisible, intangible e inefable. Todo ello relacionado con algunas de las hipótesis que presentamos a continuación.

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, relacionadas con la mística apofática del *Deus o verbum absconditus*, en la cual, lo ausente implica paradójicamente un exceso y, el método de acercarse es por medio de una combinatoria de lo negativo.

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*.

Las palabras poéticas se hacen irreconocibles o *trans-idas*; transportan un proceso de *transparencia* de los *bordes* que atraviesa infinidad de estratos. 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, palpitar.

La *relacionalidad* que desencadena ese *virar y vibrar* de las palabras 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, 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 de *los tránsitos de lo informe a la forma*. Son combinatorias del infinito y prismas del silencio.

Las propiedades fronterizas de las estructuras *infinivertida* y *expectrovertida* en su vaivén de diferenciación e integración en la poesía de J. A. Valente, serán exploradas con el “microscopio”, “telescopio” y “espectroscopio” imaginarios de las matemáticas, tales como el perspectivismo de Leibniz, las superficies de Riemann y, el disco de Poincaré.

Leibniz porque en la poesía de Valente hay mundos dentro de los mundos, Riemann porque las palabras hacen viajes abisales y geológicos; y, Poincaré porque las palabras poéticas se curvan y, ondulan hacia infinitos bordes circulares.

En el primer capítulo, exploramos las redes que explican la multidimensionalidad semiótica de la obra poética de J. Á. Valente, concepto este, el de multidimensionalidad que tomamos del espacio rítmico riemaniano.

En este capítulo se correlacionan la multidimensionalidad de la obra de J. Á. Valente, especialmente en *Tres Lecciones de Tinieblas*, y las distintas *ars* combinatorias; con el elemento *líquido* de la poesía de J. Á. Valente, que fluye en el vaivén del fondo y la altura. La combinatoria de las letras dibuja el poema como fluido translocal universalizador. Cálculo diferencial e integral abstracto, en donde la abstracción está siempre ligada a la *suavidad*.

Suavidad de la disolución de las figuras, invisibilidad en el fluir abisal. En síntesis, *ars* combinatoria como mecánica de fluidos. Hidráulica de la poesía: vaivén, tensiones musicales entre fondo, forma y estructura.

En el segundo capítulo, seguimos las huellas de las distintas *ars* combinatorias de la cultura. Especialmente, la tradición cabalística con el vaivén de las permutaciones de las letras-números, en la integración del nombre de Dios.

Encontramos *El libro de la formación, Séfer Yetzirah*, que propone el conocimiento del Nombre divino por medio de una lectura perpendicular de los textos sagrados. Una lectura que balancea las letras para encontrar su valor numérico y, puede establecer equivalencias entre todas las palabras; *ars* combinatoria que permite la integración del hombre, la divinidad y/o el cosmos.

En la mística judía, encontramos, también, la cábala extática, el canto de las letras sagradas en el *ars* combinatoria de Abraham Abulafia; el cual será la inspiración del famoso movimiento de vanguardia llamado Dadaísmo, especialmente en su vertiente poética del Letrismo.

Y, como puente entre la mística de la Cábala y la futura informática, reconocemos *El Ars Magna Generalis* de Ramón Lull, en la que encontramos redes, diagramas móviles, un sistema binario, y el pensamiento universal de la diferencia y la concordancia; representado por medio de combinatorias de figuras y palabras que se proponían integrar una gramática, un lenguaje universal que englobase la ciencia, las religiones y el saber de la humanidad.

Estudiamos, también, en este capítulo, la cuadratura del círculo, los primeros modelos matemáticos de límite, y en el fermento de sus figuras se dará con el primer problema que surge acerca de la inagotabilidad de lo *ilimitado* y su relación con el “infinito actual”, ejemplificado con una poesía de J. Á. Valente en su aproximación a lo inalcanzable.

En el tercer capítulo retomamos el problema del primer capítulo de la integración de los espacios de Riemann, la multidimensionalidad y el aspecto líquido del poema. Y, además, 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 lo diferencial e integral.

En el primer apartado del tercer capítulo 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, 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 investigación.

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

K.W. Weierstrass, 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), 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 y, por ello nos permite caracterizar la obra de Valente como *multidimensional*.

Este tipo de multiplicidades nos ayudan a explicar el fenómeno de abstracción de la repluralización de los signos verbales. La multiplicidad crea perspectivas *expectorvertidas* 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 sub-apartados; el primero retoma el tema de lo inalcanzable desde la óptica de Leibniz y Weierstrass. Este sub-apartado 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 las 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 sub-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 al cuarto capítulo 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.

El cuarto capítulo trata sobre el reconocimiento de la palabra diseminada, el lenguaje como *Logos* de ausencia y brecha. El problema fundamental, estudiado por J. Á. Valente, de la *dissecta membra* y, su recomposición en la unificación del verbo diseminado.

Para recomponer el continuo de la memoria milenaria de la materia verbal o los “vasos rotos de las letras”, concatenamos una serie de procesos que se reflejan en símbolos como el árbol y la cruz.

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 del cuarto capítulo experimentamos sobre poemas y el límite aparece como potencia del *continuo* y esto nos permite investigar en la formación del concepto de convergencia. Este está simbolizado por el *fuego*, que representa lo uno y lo múltiple, la diferenciación y la integración, 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 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 investigación. 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 nos vamos a los márgenes de la cultura, porque es desde sus bordes 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 con respecto del símbolo 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 integrar los tránsitos del sentir y el pensar.

Seguimos brevemente la historia de las fronteras del *Logos* en Víctor 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 del cuarto capítulo 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 el quinto capítulo 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 del quinto capítulo abordamos las reflexiones lingüísticas de Leibniz para relacionarlas con problemas de diferenciación e integración. 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 relationalidad.

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 del quinto capítulo 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 se expone más explícitamente el problema de la emergencia de la forma y ya durante toda la investigación lo retomamos constantemente desde sus múltiples concepciones poético-matemáticas.

32

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 investigación 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 todo el libro.

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 el sexto capítulo hacemos otra contribución original con la “algebraización” imaginaria de los límites poéticos.

En el primer apartado del sexto capítulo 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 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 este capítulo traduciendo la estructura *infinivertida* de un poema al *modelo* de las geodesias de un cono.

El séptimo capítulo trata de la noción de estructura 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 el modo como, *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.

El vaivén de diferenciación e integración se aprecia en varias obras de Oulipo; basta mencionar *Especies de Espacios* de G. Perec y las *Ciudades Invisibles* de Italo Calvino, autor estudiado por J. Á. Valente.

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

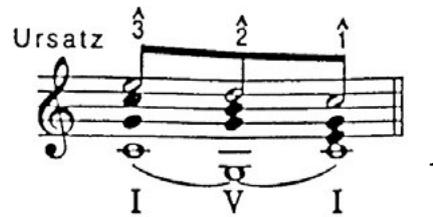
Examinamos las formulaciones de Georges Perec, Raymond Queneau, Jacques Roubaud, Paul Braffort, y las contrastamos con algunos problemas acerca del lenguaje planteados por Wittgenstein, como la relación entre su orden, sentido y comprensión. Y, luego, establecemos un paralelo entre los métodos de Oulipo, la Cábala y el cálculo factorial.

Finalmente, llegamos al *posludio* que retoma la tradición pitagórica en la concepción de las formas breves de J. Á. Valente; la resonancia orbital en la musicalidad líquida de la palabra cósmica. El elemento integrador de lo fragmentario. Las correspondencias universales entre microcosmos y macrocosmos.

El *posludio* aparece como un bloque musical flotante que titulamos “Prisma de un ritor-nelo” porque con esta expresión *sintetizamos* las combinatorias de los ritmos *expectrovertido e infinivertido*. Esta parte es importante porque aquí *creamos* una presenta-xis y sintaxis de la música del vaivén de diferenciación e integración en la poesía de J. Á. Valente.

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.



PRELUDIO: EL VIRAR Y VIBRAR DE LAS PALABRAS EN LA TENSIÓN DE LA INFINITUD

¿Es vana la leyenda de que antaño, en el llanto por la muerte de Linos, la primera música, osada, penetró la materia inerte, de modo que, por primera vez, (...) el vacío logró aquella vibración que ahora nos arrebató y consuela y ayuda?

Rilke

Las palabras en su proceso de liberación *viran* y *vibran* por escalas de infinitud hacia el Límite de lo inalcanzable. *Excessus mentis*, en que el cuerpo como borde del mundo invisible se expande en sinestesias.

El *vibrar* y *virar* de la materia y sentido verbal implica un múltiple acorde de geometrías. Superado el punto y la línea, las palabras del poema diagraman planos que se superponen. Así en el campo pragmático-semántico del *virar*, escuchamos en las

1 Representación imaginaria del Ursatz. Recuperado de <http://www.texasmusictheory.org/archive/2007Prog.html>

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 sigue un vaivén por las fibras del silencio que suben y bajan. En el mundo están las palabras plegadas, pero en el fondo, y en su ascenso se despliegan. Las palabras plegadas están diferenciadas, separadas, pero de ellas salen fibras de silencio que en su ascenso integran las palabras.

Se descubre un vaivén de diferenciación e integración como en el antiguo cálculo diferencial e integral que propuso Leibniz y, que la reciente Teoría Matemática de Categorías ha ampliado inmensamente, según se lee en los libros de Fernando Zalamea,

El diferenciar para luego integrar es uno de los motores centrales de la teoría de categorías. Después de reconocer y estudiar las propiedades de ciertas regiones matemáticas (categorías concretas: conjuntos, grupos, anillos, espacios topológicos, órdenes, variedades diferenciales, etc.), las propiedades universales en categorías abstractas explican la unidad de lo diverso. De la misma manera, los esquemas de Grothendieck unen a Riemann y Galois, expanden la noción de número, integran las diferencias aparentes. Los topos acercan los conjuntos y la geometría, entroncan los haces de Cartan con los cubrimientos y los cambios de base de Serre, y proveen un ámbito universal para reentender el espacio. Los motivos reintegran las diversas cohomologías. De esta manera, las fuerzas más vivas del transmodernismo actúan, antes de tiempo, en la mente de uno de los mayores genios de la historia matemática².

Por otras vías, Valente, recibe la influencia de las teorías de Novalis, en sintonía con el argumento mencionado de F. Zalamea. En este sentido, cabe mencionar, del poeta,

2 Zalamea, F. (2012). Grandes corrientes de la matemática en el siglo XX. IV: La matemática de los tranvases 1960-1990. *Boletín de Matemáticas*, 19(1), 19-36. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/bolma/article/view/40841>, p. 34.

sus conceptos de *Stimmung* (armonía cósmica del ser con el todo) y «acústica del alma».

Esto nos permite realizar un diagrama de la vibración infinitesimal de la letra en la emergencia de la forma del poema. Vislumbramos los horizontes musicales y la pulsación vertical matemática en un esquema de génesis. El virar y vibrar de la materia verbal en la tensión de la infinitud.



Figura 1. Primer Paisaje de los Arquetipos

Fuente: Iniciales de lo poético. Díaz Sandra, 2009

Estamos ante lo que Goethe llamaba *Urphänomen*, un fenómeno inicial arquetípico, que vislumbramos por medio de la poesía que opera una “apocatástasis”, restauración de la palabra a partir de los residuos, pre imágenes, gérmenes.

Harmonia Mundi, en los intersticios de las palabras se generan acordes universales, proyección armónica de la música de las esferas, 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 *expectrovertidas* e *infinivertidas* 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*; no obstante, en este primer análisis, estos ritmos recibirán una primera versión provisional desde el concepto de *infinito actual*, en tanto que éste es el tipo de infinito que subyace en los primeros modelos de límite que aparecen con el desarrollo del cálculo matemático.

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

40

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 en relación con el vaivén de diferenciación e integración mezclado con acotaciones poéticas.

Como preludeo a este tema vamos a explorar los semas del primer poema que escribiera José Ángel Valente, “Serán ceniza”, recogido en la *Obra poética 1. Punto cero (1953-1976)*; allí leemos:

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 tanto 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. (1999, p.15)

Tabla 1. Semas y Lexías

SEMAS LEXIAS	APROXIMACIÓN	INFINITUD	DIFERENCIACIÓN	INTEGRACIÓN	BÚSQUEDA	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 de la frontera. La formación del concepto de *frontera* 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, este es *infinivertido* en el sintagma Hay una luz remota, sin embargo.

Al campo semántico de *la frontera* 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 este 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 los modelos de Leibniz y Cantor) y el *infinito potencial* (como el continuo de Peirce y Brouwer).

MULTIDIMENSIONALIDAD DE LA POESÍA DE J. Á. VALENTE

¿Hasta cuándo golpearán los vientos
el vientre de las aguas
para que el hombre húmedo de noche venga?
J.A. Valente

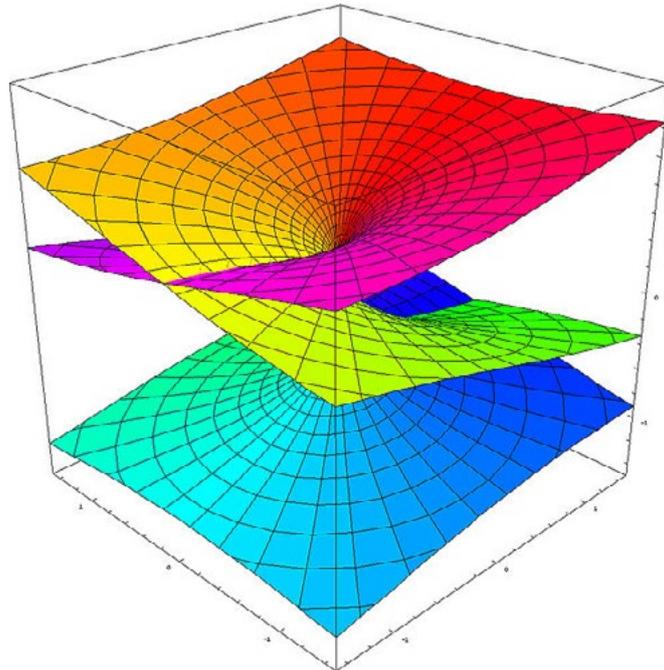


Figura 2. Superficie de Riemann³

3 Homann, J. (2007). *Superficie de Riemann de la raíz del cubo (el color es el argumento)*. Recuperada de https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Riemann_surface_cube_root.jpg. Permission=public domain.

El vaivén de la poesía de J. Á. Valente presenta una multidimensionalidad que escapa a la linealidad y, como mínimo se mueve en la horizontalidad y la verticalidad,

Venías, ave, corazón, de vuelo,
venías por los líquidos más altos
donde duermen las salivas
en la penumbra azul de tu garganta.

Ibas, que voy
de vuelo, apártalos, volando
a ras de los albores más tempranos.....⁴.

Suavidad del fluir en lo alto, despliegue musical de lo *liquido*, liso, suave. Albores de árboles fluviales. Combinatoria mecánica de *fluidos*. El fondo y el fluir coinciden, la palabra poética es un profundo fluido *translocal*.

- » Vaivén, *infiniversión*: *Venías e Ibas*. El retroceso de la infiniversión nos recuerda el concepto de *pullback* de la geometría diferencial y la mecánica de fluidos, el cual hace referencia al retroceso de dos procesos diferentes, pero relacionados: precomposición y producto de fibra⁵.

Las fibras de las letras ascienden desde los pliegues de los signos hacia el límite integrador de lo arquetípico. Las secciones de los símbolos ondulan y ondulan hasta integrarse en la marea de lo universal. La multidimensionalidad poética tiene un carácter infinitario por cuanto implica un *ars combinatorio* de infinitas *yes* y *oes*, basta observar la función desbordante de los dos puntos en el contenido, las formas y figuras de las letras hebreas de *Tres lecciones de tinieblas*.

BET ב

Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación,

4 Fragmento "XXX" de *El fulgor*. Valente, 2006: 455.

5 Wikipedia contributors. (2018, April 3). *Pullback*. In Wikipedia, The Free Encyclopedia. Retrieved 20:54, July 28, 2018, from <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Pullback&oldid=834071311>

memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: 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 morada⁶.

- » Vaivén: tránsito natural entre lo singular (*casa, habitación*) y lo continuo (*memoria*) gracias a ramificaciones iteradas: *sobre las aguas: ven sobre las aguas:...*
- » Vaivén: vamos de la línea al plano: Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia:...
- » Vaivén: vamos de las vecindades a lo EXTENSO: casa, lugar, habitación, memoria: *se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas:*
- » Vaivén: vamos de lo uno a lo múltiple y de lo múltiple a lo uno: *se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo:....*
- » Vaivén: vamos de lo plegado (local) a lo desplegado (global): *el hálito fecunda al humus: se despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco a tientas mi morada*
- » Vaivén: entre el símbolo global de la *morada* sobre la superficie y expansiones locales en series de *formas y lugares*.

Poesía multidimensional que desde una letra proyecta un poema, proyecta un libro futuro, multitud de libros, restaura una lengua primordial. Esta multidimensionalidad la podemos diagramar en paralelo a las “superficies superpuestas” de B. Riemann, cuya descripción geométrica es:

Alrededor de un punto de ramificación de la función, una hoja de la superficie se prolongará en otra hoja, de tal manera que, en la vecindad de ese punto, la superficie pueda ser vista como un helicoide cuyo eje es perpendicular al plano de los (x, y) en ese punto y cuyo paso de rosca es infinitamente pequeño. Pero

6 José Ángel, Valente, *Tres lecciones de tinieblas en Material memoria. Trece años de poesía 1979-1992*, p. 54.

cuando la función, después de que z haya descrito varios giros alrededor del valor de ramificación, vuelva a tomar su valor inicial, deberá entonces suponerse que la hoja superior de la superficie concuerde con la hoja inferior pasando a través de las demás hojas. La función multiforme admite, en cada punto de una superficie que represente así su modo de ramificación, *un solo* valor determinado, y puede entonces verse como una función perfectamente determinada del lugar de un punto sobre la superficie [Riemann 1857, pp.92-93 (cursivas de Riemann)]⁷.

- » Vaivén diagramático: Los diagramas del virar de las palabras poéticas en sus múltiples ramificaciones por las sucesivas capas o superficies helicoidales del sentido volverán a restaurar la memoria; dibujando un espacio multidimensional en donde una hoja de un libro futuro coincidirá con otra hoja del origen remoto. Tal como Valente explica el progreso *tanteante* del conocimiento poético,

[...] 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.

[...] toda operación poética consiste, a sabiendas o no, en un esfuerzo por perforar el túnel infinito de las rememoraciones para arrastrarlas desde o hacia el origen, para situarlas de algún modo en el lugar de la palabra, en el principio, en *arkhé*⁸.

“Superficies superpuestas”, multidimensionalidad, vaivén de diferenciación e integración, conjunción de lo uno y lo múltiple, dialéctica continuo/discontinuo. Tal como se

7 Citado en Zalamea, F. (2004). Singularidades, Ramificación y Continuidad: Un Encuentro entre Riemann, Beethoven y Novalis. *Boletín de Matemáticas*, 11(1), 4-18. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/bolma/article/view/40285> p. 8

8 Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 61-62.

da, igualmente, en la Cábala por el efecto creador de las permutaciones de las letras sagradas, y en la música desde los pitagóricos hasta A. Schönberg. Las distancias de las letras y las distancias de las notas flotan en el tejido del universo y, su materia se hace transparente.

Podemos proponer la siguiente hipótesis: las *ars combinatorias* como la Cábala, el Cálculo (y, toda la obra combinatoria de Leibniz), la música dodecafónica (y otras músicas), la literatura experimental de Oulipo, los proyectos de lenguas universales, la poesía mística, la poesía romántica y la poesía de Valente; siguen un vaivén de diferenciación e integración. Y, entre ellas se dan transferencias diagramáticas y estructurales importantes, con fuerte potencial cognitivo que permiten descubrir, en niveles abstractos, arquetipos culturales.

En uno de los textos de *El fin de la edad de plata*, titulado «Abraham Abulafia ante portam latinam», Valente señala del sabio y místico aragonés de origen judío Abraham ben Semu'el Abulafia de Zaragoza,

-No tiene tierra y es de toda la tierra. Nació en las juderías de Zaragoza, pero ha caminado hacia el Oriente, hasta las márgenes escondidas del río Sambatión, donde ha visto las diez tribus perdidas. Su nombre es Abraham, pero puede llamarse también Raziel o Zacarías, porque su nombre, como todos los nombres, está escrito con números. Ha conocido el nombre verdadero de Dios y puede revelártelo para que tú liberes a su pueblo. Sabe también cómo deshacer los nudos y combinar las letras para andar el camino de los nombres”⁹.

Valente aplica la hermenéutica multidimensional de la Cábala en el vaivén de diferenciación e integración universal de las combinatorias, “Su nombre es Abraham, pero puede llamarse también Raziel o Zacarías, porque su nombre, como todos los nombres, está escrito con números”

Abulafia explora la capacidad estructural de los nombres, reconstruyendo largas listas de nuevas estructuras que vuelven a combinar las letras del Nombre. Esta combinatoria,

9 *El fin de la edad de plata*, Barcelona, Seix Barral, 1973, p. 19

el método del *tseruf*, tiene un profundo carácter musical, tal como lo expresa el propio A. Abulafia,

Habéis de saber que el método del *tseruf* puede compararse con la música, pues el oído percibe los sonidos, y los sonidos se combinan según la naturaleza de la melodía y del instrumento empleado. Asimismo, dos instrumentos diferentes pueden formar una combinación y, si los sonidos se combinan armónicamente, el oído de quien escucha experimenta una sensación agradable al reconocer sus diferencias. Las cuerdas que toca la mano derecha o izquierda vibran, y su sonido es dulce al oído. Y desde el oído la sensación llega al corazón y del corazón al bazo (el centro de las emociones), y la percepción de las diferentes melodías produce nuevos placeres. Es imposible producirlos sin la combinación de sonidos, y esto también es aplicable a la combinación de letras. Se toca la primera cuerda, que es comparable a la primera letra, y luego se pasa a la segunda, a la tercera, cuarta y quinta, y así se combinan los diferentes sonidos. Y los secretos que se expresan por medio de estas combinaciones deleitan el corazón, que reconoce a su Dios y se siente colmado de una alegría siempre nueva¹⁰.

La Cábala, la música y la escritura poética son “actividades productivas”, este concepto que aparece en algunos ensayos de J. Á. Valente procede de Novalis, e implica que la generación de la poesía, presenta el carácter asombroso de combinar signos autónomos que, sin embargo, proyectan el universo. Tal como sucede, igualmente, en las matemáticas.

El concepto de “actividad productiva” de Novalis subyace en obras como *Tres Lecciones de Tinieblas* de J. Á. Valente y, en varias obras del grupo de literatura experimental, OULIPO (fuertemente influido por el grupo de brillantes matemáticos autodenominado BOURBAKI y, sus novedosos conceptos de *estructuras*). Ha OULIPO perteneció, Italo Calvino, admirado por Valente, y, en su célebre obra *las Ciudades Invisibles* podemos apreciar en profundidad como opera el concepto de “actividad productiva” en el entrecruzamiento de signos.

Este concepto, tal como lo entendió Novalis está relacionado naturalmente con el de combinatoria, por lo cual la música aparece como estructura paradigmática. En la

10 Ga na'ul, ms. Munich 58, f. 322b, citado en Gershom Scholem (19996). *Las grandes tendencias de la mística judía*, pp. 117-118.

Enciclopedia encontramos aforismos multidimensionales por medio de los cuales, el poeta, establece una triple comparación entre las matemáticas, la música y la poesía:

Música. Matemáticas. ¿No tiene la música algo de análisis combinatorio y viceversa? Las armonías numéricas –la acústica numérica– pertenecen al análisis combinatorio.

Los numeradores son las vocales matemáticas –todos los números son numeradores–.

El análisis combinatorio conduce a la fantasía numérica –y enseña el arte numérico de composición– el bajo continuo de las matemáticas. (Pitágoras, Leibnitz.) El lenguaje es un instrumento musical de las ideas. El poeta, el retórico, el filósofo interpretan y componen gramaticalmente. 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 contiene el álgebra y el análisis musical. El análisis combinatorio es el álgebra crítica y el análisis crítico y la teoría de la composición musical se comporta respecto al bajo continuo como el análisis combinatorio respecto al análisis simple.

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.¹¹

Debemos destacar, especialmente, los últimos tres renglones, puesto que constituyen un aforismo increíblemente visionario en donde, Novalis, se adelanta a lo que serán las matemáticas del siglo XX, por cuanto por medio del método de “un punto de vista más elevado”, el pensamiento, será capaz de combinatorias estructurales en síntesis que entran en dialéctica con el análisis, a este respecto F. Zalamea, escribe: Un nuevo paradigma –*el entendimiento de los objetos “en plural”* (vía estructuras y síntesis)– origina una dialéctica pendular con la tradición (objetos “en sí”, vía elementos y análisis)¹².

11 Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia (notas y fragmentos)*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1976, p. 321-322

12 Zalamea, F. (2011). Grandes corrientes de la matemática en el siglo XX. III. La matemática de las estructuras 1940-1970. *Boletín de Matemáticas*, 18(2), 143-156. p. 147 Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/bolma/article/view/40837> p. 147

ARS COMBINATORIAS Y FLUIDEZ TRANSLOCAL

En la *Dissertatio de arte combinatoria*, Leibniz, aplica la dialéctica entre el esqueleto de la complejión o del modelo abstracto y las correspondencias que se dan entre la disposición (o figura) de las partes de un conjunto con la disposición de las partes de otro.

La complejión o combinatoria leibniziana guarda afinidad con el concepto de morfología de Goethe, el cual, “se interesa por la estructura, la formación y las transformaciones de los cuerpos orgánicos”¹.

La morfología de la naturaleza viva de Goethe será el fundamento teórico de una morfología de la literatura que podemos encontrar en la poética de Humboldt.

El sistema de Goethe se basa en tres ideas básicas: estructura, *Ur-tipo (prototipo)* y metamorfosis.

La complejidad de la estructura dinámica determina el rango de los fenómenos naturales. Y, la unidad de la estructura está formada por opuestos en los que se da un vaivén de integración y diferenciación.

1 Goethe, citado en Dolezel, Lubomír, *Historia breve de la poética*, Madrid, Editorial Síntesis, 1997, p. 88.

“La vida de la naturaleza consiste en la división de la unidad y en la unificación de las partes divididas; es una eterna sístole y diástole, una eterna síncrexis y diácrexis, la aspiración y la expiración del mundo en que vivimos, nos entrelazamos y existimos”².

La estructura morfológica presenta un doble nivel porque a su carácter móvil y transitorio en el que se operan las metamorfosis, se da, también, otro nivel, un vaivén, dentro de la invariante del *Ur-tipo*.

En 1790, Goethe vislumbra, el principio formal en el que fundamentaría sus estudios de botánica, la *Urpflanze*, una planta originaria, una forma sensible para «una planta original suprasensible»³. Paralelamente, de este modo, Goethe, como poeta, muestra la equivalencia entre el acto de expresión del poema y “el acto de su conocimiento”, según la lectura de J. Á. Valente que nos recuerda las palabras del poeta,

“La suprema, la única operación del arte consiste en dar forma” [...] Por existir sólo a través de su expresión y residir sustancialmente en ella, el conocimiento poético conlleva no ya la posibilidad, sino el hecho mismo de su comunicación⁴.

2 *Ibid.*, p. 90

3 Goethe, citado en Javier Arnaldo, “Goethe: el paisaje como imagen”, en Arnaldo, Javier (ed.), *Johann Wolfgang von Goethe*. Paisajes, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008, p. 25

4 Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 22.

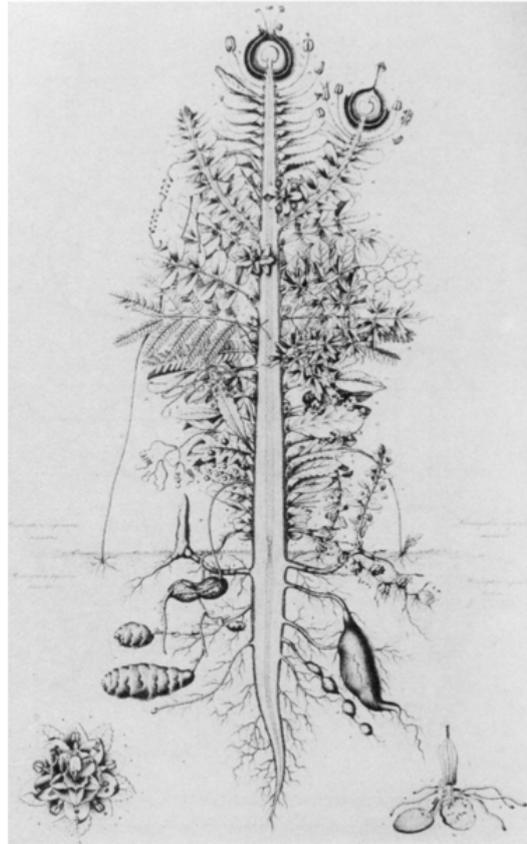


Figura 3. *Urpflanze*⁵

La visualidad comprensiva de Goethe, le permitía asegurar que la forma arquetípica de la *Urpflanze*, era la fórmula general de todas las plantas. El modelo formal de toda planta real o imaginaria. En esta teoría de la visualidad se insta a ver «lo general en lo particular» y, emerge una variación de la teoría de los mundos posibles de Leibniz, por la cual, Goethe, hace de su «prodigiosa criatura», un posible modelo necesario para todas las plantas «que, si acaso no existieran, podrían existir, y no por ser meras sombras y apariencias pictóricas o poéticas, sino por estar dotadas de verdad interna y de necesidad»⁶.

Este *Urphänomen* o «fenómeno original» se inscribiría en un vaivén de lo invariable en lo variable, en palabras de Dolezel,

5 *Urpflanze* de Goethe, tomada de <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Urpflanze.png>. Permission=public domain

6 Goethe, citado en Javier Arnaldo, «Goethe: el paisaje como imagen», en Arnaldo, Javier (ed.), *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008, p. 26

El Ur-tipo es un modelo invariante construido en función de las estructuras orgánicas variables que se pueden diferenciar, comparar, contrastar y homologar. Los conceptos de estructura particular y de Ur-tipo se complementan en una morfología de doble nivel que describe y explica los cuerpos orgánicos tanto en las formas invariantes como en sus manifestaciones variables. En ambos niveles de descripción el punto de vista holístico queda protegido; los postulados mereológicos, se aplican no sólo a las estructuras variables sino también a las invariables⁷.

La morfología de Goethe tiene cierta resonancia con la mereología, que asumió R. Lull, en cuanto estudio de las relaciones entre partes, tanto de las partes con el todo, como de las partes con otras partes. Tal como lo apreciamos en sus diagramas arbóreos,

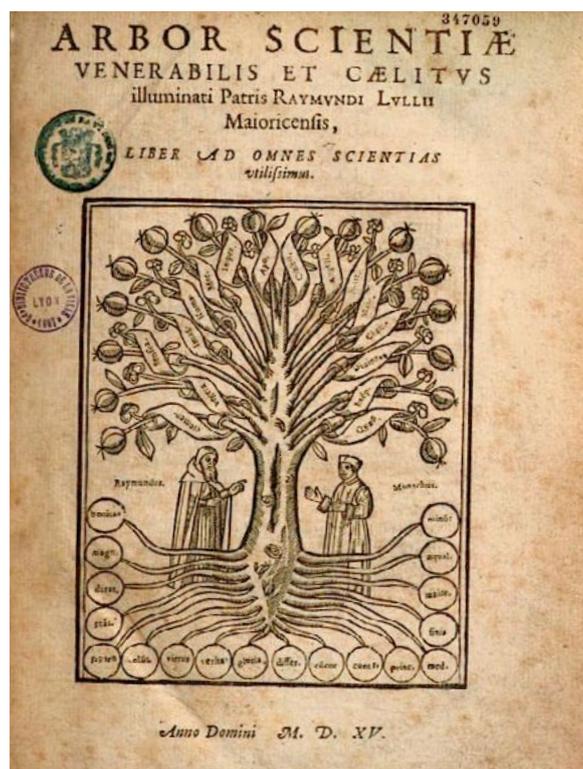


Figura 4. Arbor Scientiae. R. Lull. 1505⁸

7 Dolezel, Lubomír (1997). *Historia breve de la poética*, Madrid, Editorial Síntesis, p. 92

8 Lull, R. (1505). *Arbor Scientiae*. Recuperado de <http://www.historyofinformation.com/images/3862b%20Large.jpg>. Permission=public domain

Para sintetizar la densidad de los diagramas de árboles, ruedas y tábulas de las *ars* combinatorias en la Cábala, la literatura y la ciencia podemos combinar diversas figuras y/o diversos textos para alcanzar una lectura volumétrica, multidimensional, tal como se ha dado en la cultura.

¿Cómo lee J. Á. Valente a Leibniz? De modo musical, multidimensional,

Detrás de todo gran sistema filosófico hay una imagen poética generadora: en Descartes, el árbol de la ciencia, el gran libro del mundo; en Spinoza, la felicidad en el conocimiento contemplativo; en *Leibniz, la armonía en la combinación, la sinfonía de las mónadas*; en Hegel, la rosa del mundo o el conocimiento de la verdad como el delirio de las bacantes; en Nietzsche, la verdad como cosa de orden poético; en Heidegger, la palabra como casa del ser⁹.

En este fragmento de Valente está la síntesis del problema del vaivén de diferenciación e integración en el conocimiento. Integración que se propone a partir de una imagen poética o una figura arquetípica árbol, libro, mónada, rosa, casa. Y, vaivén de esa figura en Leibniz: *sinfonía*. Multidimensionalidad: *armonía* de la combinatoria leibniziana.

En la *Nueva hipótesis física*, Leibniz, afirma que la música depende del fenómeno de la elasticidad¹⁰. Se podría decir que la combinatoria elástica leibniziana promueve la fluidez translocal. Para Leibniz la elasticidad sería una rama de las matemáticas mixtas (o aplicadas). Así lo expresa en el mencionado artículo:

Podrían confluír en una rama de las matemáticas mixtas, a la que se podría llamar Elástica, que trataría de la disminución del movimiento o del aumento de la potencia que ocasiona un estado violento de una cosa; del aumento de la capacidad de retornar al estado original en razón inversa del aumento de movimiento de los graves, de las vibraciones isócronas [...] ¹¹.

9 “Poesía, filosofía, memoria” Valente, 2008: 720, *Obras Completas. II, Ensayos*, ed. Andrés Sánchez Robayna, recopilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores.

10 Leibniz, la Nueva hipótesis física en *Obras filosóficas y científicas de G.W. Leibniz*, AA.VV., Comares, Granada, 2007, 8, p.66

11 *Ibíd.*

¿Cómo lee Leibniz el ars combinatoria de R. Llull?

Lee geoméricamente las combinaciones de nueve términos “universalísimos”: Bondad, magnitud, duración, etc., Dibuja con palabras los círculos en los que se inscriben figuras regulares eneágonas y adscribe términos a cada ángulo, y desde cualquiera de esos ángulos traza líneas rectas hacia cualquier otro. Y, luego varía el sentido de esas líneas.

¿Cómo lee Leibniz, al comienzo, la diferencia de las figuras de combinación (compleción) y variación?

Así aparecen dos géneros de Variaciones, las Complexiones y el Lugar. Y tanto la Compleción como el Lugar pertenecen a la Metafísica, es decir, a la doctrina del Todo y de las partes, si son considerados en sí mismos. Si realmente observásemos la Variabilidad, es decir la cantidad de variación, se estaría llegando a los números y a la Aritmética [...]. Aunque quiero hacer notar aquí que las unidades se pueden disponer al modo de la línea recta, o del círculo, o de otras líneas, o de líneas que retornan sobre sí mismas, o figuras que cojean, en el primer modo en un lugar absoluto, o sea de partes respecto al todo: Orden; en los posteriores, en un lugar relativo o de partes de partes: Vecindad¹².

¿Cómo lee Novalis las combinatorias de Leibniz?

Matemáticas. En la teoría combinatoria reside el principio de la integridad - así como en el análisis –o el arte de encontrar elementos desconocidos a partir de unos datos dados– (pero también presupone un verdadero y completo problema o ecuación, etc.).

(Si no se llegase al resultado apetecido a través de errores regulares –el problema está incompleto, entonces ha de variársele tantas veces como se pueda, solucionar y demostrar estas variaciones– finalmente se llegará al problema completo.) 385 (IV)

12 Leibniz, G. W.: *Dissertatio De Arte Combinatoria*, finales de marzo 1666. AA, VI, Philosophische Schriften, I, (1663-1672), 165-230. Citado en Leibniz y los múltiples “Usos” de su Arte Combinatoria. Aspectos Matemáticos. Mary Sol De Mora Charles. Universidad del País Vasco, p. 189

La diferencia de los métodos expositivos de Leibnitz y de Newton para el cálculo del infinito tiene los mismos fundamentos que la diferencia de la teoría atomística y la vibratoria o etérea. La fluxión y la diferencial son intuiciones opuestas del elemento matemático –la unión de ambas constituye la sustancia matemática.

Leibniz dice que el cálculo infinitesimal es también el *analysis indivisibilium*. (Magnitudes constantes - magnitudes constantemente crecientes)¹³.

Las combinatorias de Lull, Abulafia, Leibniz y Novalis están profundamente ligadas a lo que será la emergencia del estructuralismo, tal como lo encontramos en el arte y la literatura del *constructivismo* ruso, el famoso grupo de genios matemáticos que se agruparon alrededor de Bourbaki que influyó en la literatura experimental de Oulipo, dentro del cual encontramos a Italo Calvino, quien con su principio de la *ligereza* estructura la propia poesía de Valente, según nos muestra el propio poeta.

¿Cómo lee la Cábala y la literatura potencial de Oulipo el movimiento multidimensional del caballo?

El movimiento de la lectura en la lejanía de la lejanía del caballo conmutativo, se fuga de la escritura lineal para entrar en una escritura-lectura del volumen, De Paz Blanco, explica,

El texto toma cuerpo, por ejemplo en el Zohar aparece la escritura “tejido” leída como un salto de caballo, y en todos los sentidos posibles del “Libro de los engendramientos” que es un arquetipo del Texto. Gracias a esta modalidad de lectura aparecen las dimensiones de lo múltiple y del tiempo dinámico¹⁴.

Y, el “caballo” da un salto de siglos para inscribirse en estructuras de grafos, vértices, aristas, y cuadrados latinos superpuestos,

13 Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia* (notas y fragmentos), Editorial Fundamentos, Madrid, 1976, pp.106-107

14 De Paz Blanco, María Rosario. *Lenguaje y Experiencia en La Mística Judía*. Tesis. Madrid, 2008, p.119

En *La vida instrucciones de uso* (*La vie mode d'emploi*, 1978), Perec parte de un tablero de ajedrez de 10x10 con forma de edificio sin fachada. Matemáticamente es un cuadrado euleriano de orden 10, creado a partir del llamado cuadrado latino. Este está compuesto por números enteros (1, 2..., n) dispuestos en filas y columnas, de modo que en cada fila y en cada columna no se repite ningún número, pero sí n veces en la totalidad del cuadrado. Uno euleriano se obtiene al superponer dos latinos, dando lugar a un cuadrado de parejas de números, donde ninguna de estas se repite. Siguiendo esta disposición, se suceden diferentes relatos en la obra a través de los cuales el lector puede saltar, aunque respetando los movimientos permitidos a la figura del caballo. El autor añade otra constricción a la hora de escribir los capítulos: ha de incluir necesariamente 42 palabras previamente dispuestas¹⁵.

1. Ubicuidad de las Letras y Estructuras del Mundo

-Di, loco, ¿qué cosa es mayor, o diferencia o concordancia? Respondió que, fuera de su amado, diferencia era mayor en pluralidad y concordancia en unidad; pero en su amado eran iguales en pluralidad y unidad.

R. Llull

El modelo de conocimiento propuesto por Ramón Llull tuvo grandes lectores en la filosofía europea, como Nicolás de Cusa, Giordano Bruno y G. W Leibniz. Los cuales tuvieron una gran influencia en J. Á. Valente.

R. Llull imagina geometrías móviles que combinan, mezclan, reordenan, y proyectan nuevos abecedarios vinculados a la divinidad. Dibuja algebras tensoriales que combinan colores y diversas figuras: árboles, escalas, círculos, ruedas, triángulos, cuadrados, polígonos. Establece una combinatoria de figuras que se van integrando progresivamente y, cada figura está configurada a modo de red que interconecta por giros y cámaras, letras, signos y símbolos. Y, en la combinatoria de las figuras que son ruedas o círculos, se van revelando diversas equivalencias en el vaivén de diferencia y concordancia; sin la diferencia no hay concordancia, la diferencia es el fundamento de toda relación. Amador Vega, lo describe en estos términos,

15 https://elpais.com/elpais/2017/03/23/ciencia/1490283537_605710.html

En las versiones más elaboradas y reducidas de su Arte, Llull combinará distintas listas de términos: los nombres de Dios, las facultades humanas, las virtudes y los vicios, creando un gran mapa del conocimiento o *Tabula*, en la que toda *quaestio* halla su *solutio*, siempre que se tenga un dominio de las reglas que rigen el Arte, es decir, si ha habido conversión al Arte de Llull. Ya en el *Ars generalis ultima* (1305) todos los términos quedan incluidos en la figura de la rueda, o círculo. En la primera de ellas Dios está en el centro, representado por la letra A, y en la circunferencia sus nombres (*B: Bonitas; C: Magnitudo; D: Duratio; E: Potestas; F: Sapientia; G: Voluntas; H: Virtus; I: Veritas; K: Gloria*) interconectados entre sí, dando significado de su convertibilidad.

La segunda figura, representada por la letra T, consta de tres triángulos (*differentia, concordantia et contrarietate*) a los que se adjudican distintos colores y podemos considerarla como una figura instrumental.

La tercera figura es una combinación de las dos anteriores y en sus cámaras se combinan, binariamente, las letras de las figuras anteriores; también es su función enseñar el descenso del universal al particular.

En una cuarta y última figura se mezclan las tres anteriores y se dan cita tanto los principios absolutos (A) como los relativos. Los distintos niveles del simbolismo alegórico y especulativo (sensible-inteligible) del *Llibre del gentil* volvemos a encontrarlos aquí en una forma mucho más abstracta (para los *homens savis*) integrados en las ruedas, en donde también las «flores» de los árboles han pasado a ser letras inscritas en los ángulos de las figuras. El método contemplativo de Llull consistía en hacer girar las ruedas hasta el punto de que los nombres, activados por las facultades humanas, confluyen en un único centro¹⁶.

Debemos mencionar la figura S, porque allí la imaginación opera con lógicas de segundo orden producto de la iteración de combinatorias, escribe Fernando Zalamea,

16 Vega, Amador. "La imaginación religiosa en Ramon Llull: una teoría de la oración contemplativa" en Pastor, Jordi Pardo (coord.). *Mirabilia 5. Revista Eletrônica de História Antiga e Medieval*. 2005. Ramon Llull (1232-1316): la convivencia entre las diferentes culturas y el diálogo inter-religioso.

El cuadrado R –verde– es un muy interesante compuesto de “segundo orden” (compuesto de compuestos), ya que combina O, P, Q, quienes respectivamente son combinaciones de la memoria (B, F, K), del entendimiento (C, G, L) y de la voluntad (D, H, M). Los recursos plásticos y gráficos introducidos por Llull para resaltar el *vaivén compositivo del mundo* son muestra de un extraordinario ingenio, atento siempre a develar orden y unidad detrás de lo aparente y lo multiforme”¹⁷.

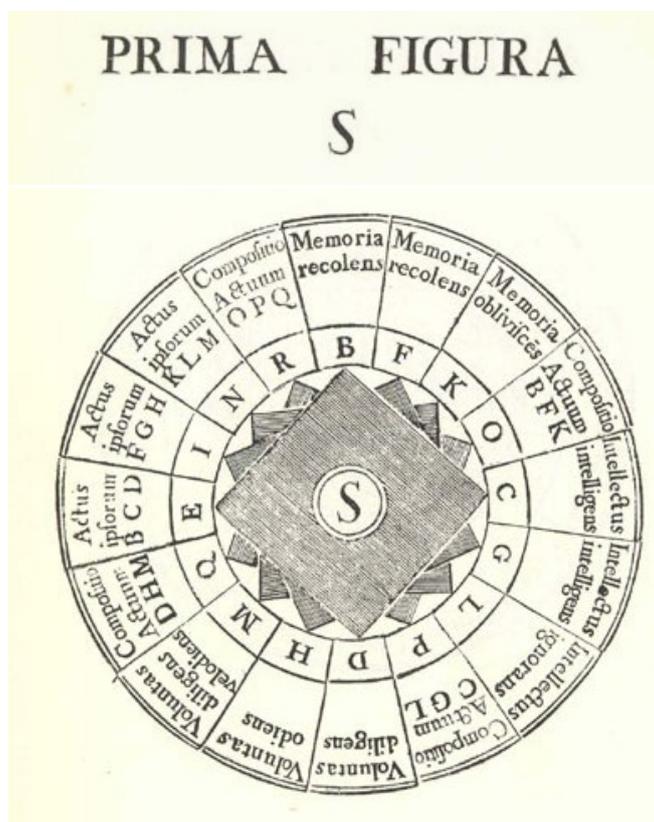


Figura 5. S. R. Llull¹⁸

F. Zalamea destaca la “naturalidad” de la osmosis formal entre la plasticidad de la mente y las representaciones plásticas de las figuras lógicas. Y, la potencialidad pragmática de los cuadrángulos de la figura S, cuyos movimientos de torsión se convertirán en actos, con los giros de los círculos de la cuarta figura del *Ars generalis ultima*,

17 Zalamea, Fernando. *La figura y la torsión. Pasado y presente de una visión ondulada del mundo. Premio Internacional de Ensayo Jovellanos*. Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2011, p.p. 43-44

18 Llull, R. (1283) *Figura S*. Recuperada de <http://quisestlullus.narpan.net/imatges/fotos/27mini.jpg>. Permission=public domain

Las rotaciones elementales de los cuadrángulos incorporan -a pesar de su simplicidad, o, mejor, gracias a esa sencillez misma- dos constataciones de trascendental importancia para cualquier sistema que pretenda modelar parcialmente el mundo: por un lado, el descubrimiento de que algunos cambios de perspectiva –llámense cuadrado, filtro, sujeto o interpretante– pueden ampliar el espectro de la realidad, y pueden superponerse entre ellos; por otro lado, la comprobación de que no todo giro es permisible y no toda correlación resulta válida en ese espectro¹⁹.

El *continente* propio de las figuras tiene un valor imperecedero porque con ellas se amplía “la visión espacial” del conocimiento; geometrizando los giros de los conceptos y modulando “los filtros del entendimiento”;

[...] se empieza a elaborar una topología del saber, *genéricamente*, independientemente de sus amarres concretos, [que] puede verse como una de las grandes hazañas intelectuales en el “ascenso” de la humanidad, reflejada luego en múltiples jerarquizaciones abstractas del siglo XX. La visión espacial del entendimiento, propia de las figuras lulianas, consigue modelar parte de los procesos eminentemente espaciales de la mente²⁰.

La unidad es captada previamente por la imaginación. La iluminación a través de la red de figuras sensibles es operada por la imaginación. Como leemos en la obra de J. Á. Valente, el *Pájaro y la Red*, el poeta santo no sueña sino que anuda una red. *La imaginación proyecta la síntesis*. Amador Vega explica,

Según el texto de la *Doctrina pueril*, la imaginación iluminaba a través de figuras sensibles aquello que estaba más allá de toda comprensión y dotaba a dicha experiencia de un importante significado profético. La fuerza profética de la imaginación y su relación con el método contemplativo en la “Cábala profética” de Abraham Abulafia (Zaragoza 1240-1291?) y en los métodos de oración promovidos por la “imaginación activa” en Ibn’Arabî (1165-1240) aportan elementos nada

19 Zalamea, Fernando. *La figura y la torsión*. op. cit., pp.44-45

20 Ibid., p. 44

desdeñables con vistas a una teoría conjunta de la oración contemplativa en las religiones de tradición abrahámica²¹.

Contemporáneo de Ramon Llull, Abraham Abulafia, cabalista aragonés del siglo XIII, desarrolla una disciplina peculiar que él denomina *hojmat ha-tseruf*, «la ciencia de la combinación de las letras». Esta ciencia busca el conocimiento del Nombre divino por medio de una lectura perpendicular de los textos sagrados. Una lectura que abre las fibras cósmicas de las letras para encontrar su valor numérico y, poder establecer equivalencias entre todas las palabras; *ars combinatoria* que mezcla estructuras de diversas escalas y, con ello permite la integración del hombre, la divinidad y/o el cosmos.

El carácter universal de su *ars combinatoria*, nos acerca a la creatividad de las matemáticas del siglo XX, en torno a sus exploraciones del concepto de estructura, Moshe Idel, explica la potencia de las combinaciones de las letras sagradas y, su generación de nuevos ordenes relacionales del mundo,

64

El Nombre sagrado contiene en sí mismo ecuaciones ‘científicas’ sobre la *estructura* del mundo y su funcionamiento; por ello posee una dimensión cognitiva y un poder mágico, y se puede suponer que esas dos características derivan de la estructura particular del Nombre. Pero, según Abulafia, para explotar la capacidad estructural de los nombres, antes hay que dismantelar su estructura y reconstruir una larga lista de nuevas estructuras volviendo a combinar las letras del Nombre²².

Este fragmento es muy importante dentro de nuestra investigación porque descubrimos que Abulafia comprendía muy bien, cómo las estructuras universales (el Nombre de Dios) eran el lugar de la integración del vaivén de la diferenciación de las letras. La existencia de un fondo continuo que permite que el Nombre sagrado contenga la *estructura del mundo*.

21 Amador Vega. “La imaginación religiosa en Ramon Llull: una teoría de la oración contemplativa”, op. cit., p. 17

22 Moshe IDEL, *L'expérience mystique d'Abraham Abulafia*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 31. Traducción de Elisa Martín Ortega

Abulafia, explora el método de la combinación de las letras para alcanzar el éxtasis en el nombre único de Dios, combinación que tiene, además, un carácter musical, como veremos en el último apartado.

Por otra parte, en el célebre y enigmático, texto cabalístico, *Sefer Yetzirah, Libro de la Creación*, se puede leer,

A través de treinta y dos vías misteriosas de sabiduría
 el Señor de los Ejércitos ha trazado [su universo]
 de tres maneras:
 con la escritura, con la cifra y con el relato.
 Diez cifras sin más
 y veintidós letras fundamentales:
 tres principales,
 siete dobles
 y doce simples.
 Diez cifras sin más,
 según el número de los diez dedos,
 cinco ante cinco. [...]
 Diez cifras sin más,
 su apariencia es como la visión de un rayo
 y su límite es infinito.
 La palabra que está en ellas va y viene.
 Corren hacia lo que ordenó Dios como un huracán,
 y ante su trono se prosternan.
 [...]
 Dos: el aire viene del espíritu.
 Con él traza y diseña las veintidós letras [fundamentales]:
 tres principales,
 siete dobles
 y doce simples.
 Y el aire es <en todas> una de ellas [...]²³.

23 *Libro de la creación*. Edición y traducción del hebreo de Manuel Forcano. edición bilingüe. Fragmenta editorial. Barcelona. 2013.

La Cábala, “se basa en una idea de la creación del mundo como fenómeno lingüístico”²⁴ por medio de ella el misticismo hebreo ejercerá “una influencia fundamental en la búsqueda de la lengua perfecta”²⁵.

La mística del lenguaje va acompañada de teorías hermenéuticas, lo inefable demanda “un lenguaje segundo”, tal como lo expresa Valente,

La fracción sumergida o no visible del significante reclama un lenguaje segundo, una hermenéutica. La hermenéutica se instala con la naturalidad de lo necesario [...] en tradiciones donde el lenguaje es depositario de contenidos ocultos que sólo en el lenguaje mismo se manifiestan. El tópico de la cortedad del decir parece que ha de tener, en lo sustancial, formas muy distintas en esas tradiciones cuyo lenguaje, en suma, no se ha desacralizado²⁶.

Los estratos sumergidos de sentido del lenguaje, alcanzan en la marea alta de la poesía, las capas más superficiales y, por ello, el lenguaje se puede transformar en signo de meditación y revelación. Valente, anota,

66

El mundo secreto de la divinidad es para el místico judío un mundo del lenguaje [...] para el cabalista el lenguaje es un intermediario precioso, no un simple instrumento inadecuado. Abulafia de Zaragoza (cuya obra ya estaba configurada cuando, a fines del siglo XIII, aparece en Castilla el texto capital de la Cábala, el *Zohar*) considera que las tres capas superpuestas de la meditación son la pronunciación, la escritura y el pensamiento. Los preparativos de la meditación que Abulafia prescribe para tener acceso al lenguaje divino son a su vez operación de tanteo sobre el lenguaje mismo, una escritura, una exploración de los signos. Leer el mundo es leer la Tora, buscar el orden secreto de un lenguaje que encierra en sí todos los posibles estratos de sentido²⁷.

El símbolo del jardín o paraíso, *Pardés*, secreto en el secreto, es la síntesis de los tres procedimientos de la hermenéutica cabalística: *ghematría*, *notarikon*, *temurá*. Y

24 Eco, Umberto, *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*, Crítica, Barcelona, 1994

25 *Ibíd.*

26 Valente, José Ángel. *Las palabras de la tribu*, Tusquets, Barcelona, 1994, p. 67-68

27 *Ibíd.*

el modelo de la nuez es símbolo de la interpretación mística, “La nuez, la almendra (la bondad dentro de lo áspero y duro) son indicaciones tradicionales de los misterios divinos”²⁸.

La tradición judía introduce en el *Pardés*, cuatro niveles de significación, tal como lo describe, De Paz Blanco,

Peshat - sentido simple, literal, lo que el texto es a simple vista [...] suspender la interpretación limitándonos al texto que aparece tal cual es, sin buscar otros significados y aceptar el texto en su aparente absurdo, dejándose golpear por su significado literal. De esta manera la comprensión nace en nosotros. Recordar que Abulafiah quedándose en la sola letra destruye el texto literal y llega a la revelación desde ahí.

Rémez - sentido alusivo, sentido al que se alude en el texto, a veces varios, y que nos remite a otras tantas significaciones. Sin embargo, apunta Levinas, “Toda metáfora que el lenguaje hace posible, debe ser reducida ante los datos que el lenguaje es sospechoso de sobrepasar abusivamente. El sentido figurado debe justificarse por el sentido literal que la intuición alimenta.” Estaría pues de acuerdo con Rashí y con Fray Luis.

Derash - sentido solicitado, pedido, preguntado, está ausente del texto remite a cuestiones que podrían plantearse a propósito del texto, lo que no dice, la cara oculta, aquello que no se encuentra en el texto y que se le pide o nos lo pide el texto mismo. Hay textos que no dicen nada en sentido literal, por lo tanto, están pidiendo que les preguntemos.

Sod - sentido secreto, pertenece a la Cábala. Todo el texto es un código que ha de ser descifrado incluso en sus acentos y puntos. Así, al leer mediante éste sistema de significación se va de lo presente en el texto, *peshat*, a otra lectura del texto en el *sod*, que lo reescribe de nuevo, pasando por sentidos sugeridos, *rémez*, y por la ausencia de sentido de lo que se encuentra en él, *derash*²⁹.

28 De Paz Blanco, María Rosario. *Lenguaje y Experiencia en La Mística Judía*. Tesis. Madrid, 2008, p. 231

29 *Ibíd.*, p. 96

La hermenéutica hebrea es el encaje fronterizo entre la palabra escrita y la que nace en el comentario. Topología y germen de la tierra donde el número, la figura subyacente y la conmutación, fonética y gráfica, “inducen procesos metacríticos, anagramáticos y paragramáticos de lectura”³⁰.

Resulta evidente que la concepción multidimensional y ubicua de las letras (“toda la materia del mundo”) en la Cábala es una de las fuentes principales de la estructuración de la metapoesía de Valente, como el mismo lo expresa, en su conocida “Autolectura” de *Tres Lecciones de Tinieblas*,

Contempladas en su conjunto, las lecciones ofrecen dos ejes. *Un eje vertical y un eje horizontal*. El eje vertical es el de las letras, que permitirían leer, como en un acróstico, todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de la materia del mundo. El eje horizontal es el eje de la historia, el eje de la destrucción, de la soledad, del exilio, del dolor, del llanto del profeta que termina siempre con este lacerante aviso:

«*Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*» [...].

Los catorce textos que componen las *Tres lecciones de tinieblas* se formaron en el eje de las letras que es, en efecto, el que hace oír el movimiento primario, el movimiento que no cesa de comenzar. Pueden leerse, pues, como un poema único: canto de la germinación y del origen o de la vida como inminencia y proximidad³¹.

El morfismo de las letras (forma-movimiento) tiene una propiedad de elevación que es análogo a su musicalidad y aliento. Con este fragmento, Valente, sintetiza la dinámica del vaivén de diferenciación e integración en la poesía. La palabra poética es ubicua porque se trata de un *fluido translocalizador* que se desliza en un esquema musical *transtemporal*.

30 Domínguez Rey, A., *Palabra respirada: hermenéutica de lectura*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2008, p. 89

31 Valente, 2006: 403-404. Valente, José Ángel, 2006, *Obras completas I. Poesía y prosa*, ed. A. Sánchez Robayna, Barcelona, Círculo de lectores.

Igualmente, *la respiración de las letras*, la podemos considerar como arquetipo de un motivo musical, diferencial e integral abstracto, por cuanto la inspiración la podemos ver como multiplicación de figuras, ramificación, diferenciación y la expiración como integración en lo invisible.

Todos estos accidentes vitales de las palabras que, involucran al *cuerpo* con su sistema fonador, fueron explorados por Abraham Abulafia y, serán retomados con fuerza por las vanguardias, especialmente por el Dadaísmo en su vertiente del *Letrismo*. Su fundador, el poeta rumano Isidore Isou, escribió,

Perhaps I would have been Abraham, son of Abulafia of Saragossa, he who left in search of the mystical river, Sabbation, and wanted to obtain the knowledge of the veiled essence of God by the permutation of the letters of the alphabet and the Talmudic numbers (Is this not my lettrism?)³².

Los poetas Gabriel Pomerand (1925-1972) e Isidore Isou (1925-2007), activistas del *Letrismo*, publicaron un manifiesto en 1945, propugnando por un nuevo tipo de poesía muy atenta al valor sonoro de las letras y luego a su imagen: *la poesía retorna a lo musical y la escritura se transforma en pintura*.

De tal modo, el *Letrismo*, retoma la herencia de A. Abulafia. Igualmente, Valente, explora la tradición Cabalística y la teosofía de Jacob Boehme, una “una gnosis que pretende alcanzar el conocimiento de la Divinidad en el espejo de la Naturaleza”³³. En la obra de este famoso alquimista, encontramos a la Naturaleza como letra de la revelación de Dios. Según C. Peinado, estamos ante una “Naturaleza-libro”, la combinatoria de las formas son las letras del Verbo,

El Ser es la respiración del Verbo en la Sabiduría, de modo que todo el mundo vive en el Verbo eterno. La Naturaleza pronuncia el Verbo, lo vuelve a expresar a partir de sus siete potencias, esos centros de fuerza que son el alfabeto divino que permite un número incalculable de combinaciones diversas³⁴.

32 2016 Alchemy of Works: Abraham Abulafia, DADA, Lettrism. https://www.academia.edu/20691683/2016_Alchemy_of_Works_Abraham_Abulafia_DADA_Lettrism

33 Peinado Elliot, Carlos, “La influencia de Boehme en Tres lecciones de tinieblas: “Alef” y “Bet””, p. 1

34 Koyré, Alexandre (1979), *La philosophie de Jacob Boehme*, Paris, Vrin., p. 399

Por otra parte, en los antiguos *Carmen*, la dispersión de las letras como, metafórico resultado de un ritual sacrificial conlleva su posterior integración. Así, en la tradición de *Los Carmina Figurata*, como los célebres, *Carmina Aratea* de Marco Tulio Cicerón (I a C.); los cuales recogen textos de la Astronomía de Higino y, dibujan las constelaciones con palabras,



Figura 6. Centauro³⁵

La figura aparece como estructura integradora de la dispersión de las letras. Y, en general, la hipergrafía de las letras permitirá descubrir el valor *escultórico* del poema,

En el amanecer, en las primeras brumas de ti que crean el espacio
y la figuración, pupila o mano, manantial de la noche, cuerpo, tú,
rumor distinto de las otras formas que sólo tú despiertas en la luz³⁶.

35 *Los Carmina Aratea* de Marco Tulio Cicerón (I a C.), recogen, “con textos de la Astronomía de Higino (64–17 a C), los fenómenos que Arato de Solos describió en el siglo IV: signos celestes que ayudaban a los navegantes y permitían el cómputo del tiempo, las estaciones, equinoccios y cuyos nombres se transmitieron a lo largo de los siglos. En el siglo IX, entre los años 820-850, esta obra fue copiada presentando esta combinación de los textos en sus figuras, en un libro procedente de la diócesis de Reims, en el norte de Francia, hoy en la British Library”. Recuperado de <http://3.bp.blogspot.com/-rBHWDXYPiJ0/VFdxEDbjkml/AAAAAAAAADNk/xvCQe6BDVqc/s1600/centauro.jpg>. Permission=public domain

36 XXIV, Valente, 2006: 453

El poema como escultura multidimensional, trasciende lo lineal y vive la potencialidad de “las correlaciones espaciales;” como “fluido translocal globalizador;” F. Zalamea escribe,

Una figura vive de su potencial de correlaciones espaciales, de su arsenal de deformaciones y semejanzas. Situándose [...] en el tránsito evolutivo del mundo, la figura acciona y reacciona con su medio ambiente a lo largo de una frontera más ancha”³⁷

2. Mundos infinitos, Fantasmas, Figuras y *Quadraturas*

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, recibió otorgada la promesa de lo imperecedero, la promesa de infinita tradición en un infinitamente transmitido amor, presente de pura ternura por siempre jamás.

Hermann Broch, *La muerte de Virgilio*

37 Zalamea, F. *La figura y la torsión. Pasado y presente de una visión ondulada del mundo*. Valencia: Edicions Alfonsel Magnànim, 2011. p. 67



Figura 7. *Urbis et Orbis*. Cruzando el “límite” de la bóveda celeste³⁸

La visión cosmológica de Giordano Bruno implica multitud de mundos que siguen el vaivén de la diferenciación e integración. Vaivén que J. Á. Valente estudió por mucho tiempo, y que Mauricio Sotelo tradujo musicalmente, buscando en la raíz de cada tono, su constitución; la idealidad musical escondida detrás de los sonidos o incluso entre ellos.

Integración, que en Giordano Bruno corresponde al infinito soplo divino cuyo movimiento determina unitariamente la infinita variedad de las formas. Cada forma, figura, imagen, emblema, jeroglífico o sello es una sombra o fantasma de otros aspectos ideales del universo; como lo dirá en *Furores heroicos*:

[...] para contemplar las cosas divinas hace falta abrir los ojos por medio de figuras, semejanzas y otras razones que los peripatéticos reúnen bajo el nombre de fantasmas, o por medio del ser pasar al conocimiento de la esencia y desde los efectos pasar al conocimiento de la causa³⁹.

38 Recuperado de <http://www.reinodelasestrellas.com/wordpress/wp-content/uploads/2016/02/Bo%CC%81veda-celeste-768x598.jpg>. Permission=public domain

39 Bruno, Giordano, *Dialoghi italiani*, Sansoni, Florencia, 1958, p. 1.158

Bruno combinará ruedas para obtener imágenes compuestas sistematizando órdenes, texturas y arquitecturas. En *De umbris idearum* (1582), Bruno propone, nos dice U. Eco, “ruedas concéntricas móviles subdivididas en ciento cincuenta y siete sectores” que mezclan alfabetos y, cuya pragmática, expone así,

En la «Segunda Praxis», Bruno propone cinco ruedas concéntricas, cada una con 150 parejas alfabéticas, del tipo AA, AE, AI, AO, AU, BA, BE, BI, BO, BU y así sucesivamente, emparejando cada letra de su alfabeto con cada una de las cinco vocales. Tales emparejamientos se repiten del mismo modo en cada una de las cinco ruedas, pero en la primera significan personajes agentes, en la segunda acciones, en la tercera signos distintivos, en la cuarta un personaje presente, y en la quinta circunstancias caracterizantes⁴⁰.

Bruno combinó, alfabetos y geometrías que buscaban la generación de figuras para correlacionar las curvas del mundo. Un caso es el de las variaciones del radio del círculo, como método de aproximación a la cuadratura del círculo, en donde, por otra parte, se puede adivinar el papel decisivo que tendrán los arcos en el futuro de la trigonometría,

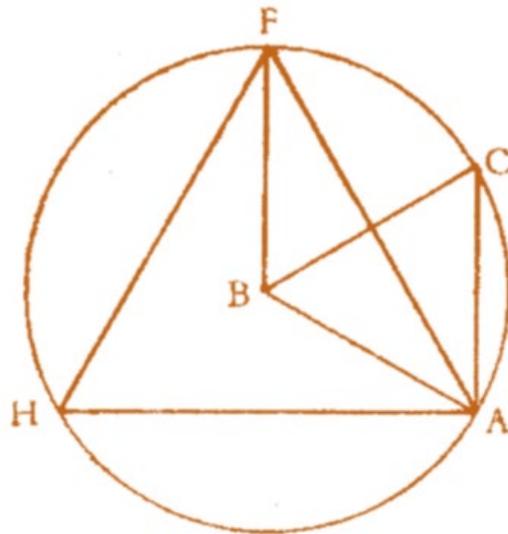


Figura 8. Theorema Berastus⁴¹

40 ECO, Umberto, *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*, Crítica, Barcelona, 1994, p. 98

41 Theorema Berastus. G. Bruno, *Praelectiones geometricae, e Ars deformationum*, ed. G. Aquilecchia, Roma, 1964, p. 24. Diagrama con Permission=public domain

La cuadratura del círculo fue un problema que ocupó a Giordano Bruno, a Llull y, a otros pensadores y artistas, incluyendo a Leonardo Da Vinci y Paul Klee. Novalis, postuló la novedosa hipótesis, en la cual, “el tipo original de la forma circular es el cuadrado” y, la transformación de este “tipo original” la asoció al Cálculo diferencial e integral,

El problema del círculo es, pues, el problema de la reducción de todas las figuras al cuadrado –o, a la inversa, la de todas las figuras al círculo. Cuanto mayor sea el número de partes en que dividamos la figura– tanto más exacta será la solución que obtengamos. Un divisor infinito nos proporcionará una solución infinitamente exacta. Cálculo diferencial e integral⁴².

Un intento “floral” de la cuadratura del círculo o de la resolución de la conmensurabilidad entre lo recto y lo curvo, lo encontramos en Charles de Bovelles, en su libro *Libellus de mathematicis rosis*, la cuadratura del círculo parece resolverse a partir de un hexágono DCBGFE y de los pétalos (foliis) A de la rosa, inscritos dentro del círculo respecto a la circunferencia y a los lados del hexágono; entrando en un juego de superficies de 18 pétalos y 6 lúnulas.

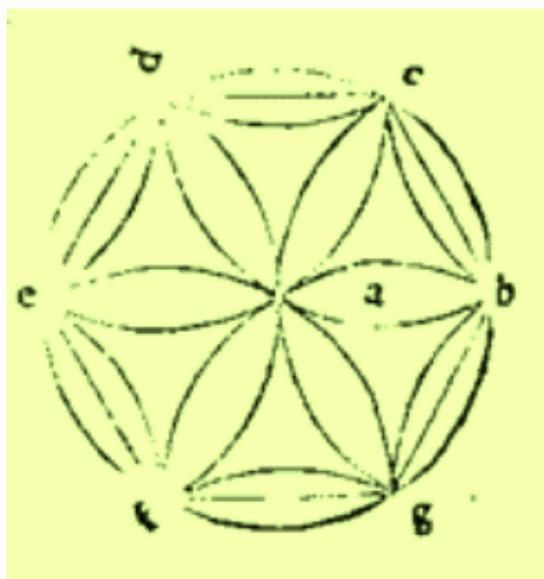


Figura 9. Geometría botánica⁴³

42 Novalis, Friedrich L. Von H (1976). *La enciclopedia*, op. cit., p. 103

43 «Per geometriam rosam liquet proportionem circuli ad scriptum sibi exagonum» (C.DE BOVELLES, *Libellus de mathematicis rosis*, p.182v. Permission=public domain

Esta geometría botánica de la materia, la podemos acercar al aspecto escultórico de las letras en la poesía de J. Á. Valente, especialmente en *Tres Lecciones de Tinieblas*, en donde las letras son realidad inmediata y compacta que circunda las palabras con las vibraciones infinitas de sus voces y sus ecos.

Se trata de la potencia de las letras que advertía Abulafia, letras que son números y que en las combinatorias de las palabras pueden desatar efectos inmensos en el universo; las palabras poéticas golpean el aire y la mente, actúan sobre los sentidos y en la profundidad del alma, por lo que comprendemos que las letras y/o las palabras son los verdaderos intermediarios entre la materia y cada orden del conocimiento.

Las palabras poéticas, sus figuras, “números”, músicas y estructuras pueden explorar los límites del universo. Los conceptos relacionados con los límites solo 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 trata 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 al tema del límite.

La historia de los métodos matemáticos relacionados con la noción de *límite* ha estado entretejida con las ideas de *infinitud* y *continuidad*⁴⁴.

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 círculo⁴⁵.



Figura 10. *Cuadratura del Círculo.* Circunscripción de *límites* en el primer intento de actualizar el infinito⁴⁶

44 Las analizaremos detenidamente en próximos capítulos.

45 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. Lunulas /pdf/ Lunulas.

46 "Antifón parte de la propiedad: es siempre posible, dado un polígono inscrito en un círculo, construir otro de doble número de lados, agregando que si el número de lados aumenta, el polígono se aproxima cada vez más al círculo; llegando a la conclusión de que, al ser todos los polígonos cuadrables, lo será en definitiva

Antifón⁴⁷ el sofista intentó realizar la cuadratura mediante inscripciones de polígonos regulares en el círculo, con duplicación indefinida del número de sus lados y Brisón⁴⁸ 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”⁴⁹.

La representación concreta de la solución final de un proceso ilimitado, sin renunciar al carácter potencial de este 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

también el círculo, conclusión final falsa, pues, como ya observó Aristóteles, por grande que sea el número de lados, el polígono jamás llenará el círculo. Brisón, por su parte, agregó a estas consideraciones 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. Si Brisón llegó hasta aquí, aun sin resolver el problema, habría señalado la senda por la cual más tarde Arquímedes logrará notables resultados, pero sí, como se dice, agregó que el área del círculo es media proporcional entre la de los cuadrados inscrito y circunscrito, habría entonces cometido un error bastante grosero, aproximadamente del 10%.” Recuperado de <https://image.slidesharecdn.com/cuadratura-del-crculo-1-1226004279520521-9/95/cuadratura-del-crculo-1-11-728.jpg?cb=1227472677>. Permission=public domain

- 47 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>).
- 48 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>).
- 49 Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, Ediciones Siruela, Madrid, 1991, p. 31.

perdida por
petrificados
pozos

.....

planetaria
palma paz
palabra
pido
permanece.⁵⁰

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 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”⁵¹.

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”⁵². 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”⁵³.

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

51 Zellini, Paolo (1991). *Breve historia del infinito*, op. cit., pp. 31-32.

52 *Ibíd.*, p. 32.

53 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.” *Ibíd.*

Esta teoría matemática de lo *otro* lejano e inalcanzable es crucial en nuestra investigación ya que nos ayuda a comprender en cierto modo el carácter trascendental del “límite” de la palabra poética vislumbrado en todas las preguntas que sondan 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 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*”⁵⁴. Esta nueva perspectiva de los órdenes y las series en el campo del *límite* se debe a Cantor, quien introduce una nueva especie de infinito⁵⁵, el infinito actual⁵⁶, 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”⁵⁷. Las dos últimas clases están sujetas a nuevas extensiones y esto por la razón de que están relacionadas con lo finito.

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

55 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.

56 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.

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

IDEAS DE DIFERENCIACIÓN E INTEGRACIÓN

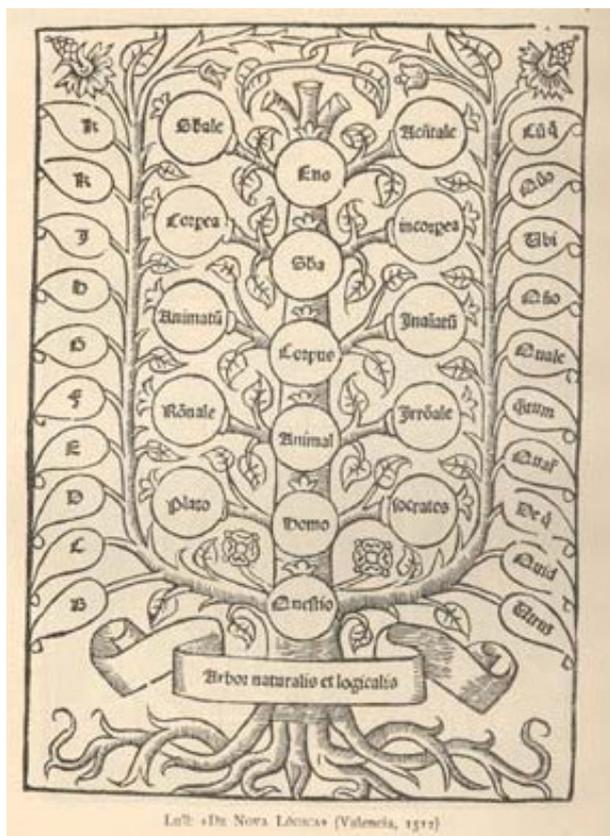


Figura 11. El árbol de las relaciones lógicas. R. Llull⁵⁸

58 Llull, R. (1512). *El árbol de las relaciones lógicas*, según una edición de 1512 de la *Logica nova*. Recuperado de http://quiestlullus.narpan.net/esp/85_sele_esp.html#. Permission=public domain

Para comprender la inmensa magnitud universal del legado de Leibniz, podemos leer la carta que le escribiera al Rey, por motivos económicos y, donde explica plenamente su propio trabajo,

[...] Porque mi invención comprende el uso de la razón entera, un juicio para las controversias, un intérprete de las nociones, una balanza para las probabilidades, una brújula que nos guiará a través del océano de las experiencias, un inventario de las cosas, una tabla de los pensamientos, un microscopio para examinar las cosas presentes, un telescopio para adivinar las lejanas, un cálculo general, una magia inocente, una cábala no quimérica, una escritura que cada uno leerá en su propia lengua; y, finalmente, una lengua que se podrá aprender en pocas semanas, y que enseguida se extendería por todo el mundo. Y que llevaría consigo, adonde quiera que fuese, la verdadera religión⁵⁹.

En la concepción amplia del término, el Análisis matemático abarca una parte bastante grande de las matemáticas⁶⁰, pero se recurre a él para denominar simplemente *los fundamentos del análisis*, conformado por los cálculos diferencial e integral, la teoría de los *límites*⁶¹, la teoría de las series, la de aproximación, la de números reales⁶², así como sus aplicaciones directas⁶³.

59 La carta comienza del siguiente modo: "Si Dios inspirase a Vuestra Alteza Serenísima el pensamiento de concederme tan sólo que los 1.200 escudos que habéis tenido la bondad de fijar se convirtieran en una renta perpetua, sería feliz como Ramón Lull, y quizá con mayor merecimiento..." "LEIBNIZ, carta, 1679

60 Las modernas teorías de los 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.

61 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" *Ibíd.*, p. 263.

62 El concepto de número real se formó definitivamente solo 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" *Ibíd.*, p. 263.

63 Tales como: "la teoría de máximos y mínimos, teoría de funciones implícitas, series de Fourier e integrales de Fourier" *Ibíd.*, p. 263.

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 cálculo⁶⁴. En dicho siglo y en el XVIII⁶⁵ sus técnicas son aplicadas con éxito en la aproximación de problemas discretos mediante *continuos*⁶⁶. Y en este mismo, el siglo XVIII, el cálculo se convierte en el núcleo del análisis matemático⁶⁷ el cual estudia las funciones⁶⁸ y sus generalizaciones por *el método de los límites*⁶⁹.

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 curva⁷⁰.

En esta parte del libro, investigaremos los conceptos de *límite* en relación con las ideas de *diferencial e integral* del cálculo para luego contrastarlas, en su condición de

-
- 64 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.
- 65 A todo lo largo del siglo XVIII la definición del concepto de función está sujeta a debate entre los matemáticos.
- 66 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.
- 67 Tal centro se da, sin embargo, según M. Kline: “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.
- 68 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.
- 69 Al estar la noción de límite estrechamente ligada a la de variable infinitesimal, se dice también que el análisis matemático estudia las funciones y sus generalizaciones por el método de infinitesimos: “El nombre análisis matemático es una modificación reducida de la denominación antigua de esta parte de las matemáticas: ‘Análisis de los infinitesimos’ [...] 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.
- 70 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.

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”⁷¹.

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.”⁷².

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.

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

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

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”⁷³.

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 OULIPO⁷⁴.

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)”⁷⁵.

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,

73 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).

74 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.

75 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).

como el problema de los *límites*⁷⁶, la coherencia⁷⁷, la “forma,” la continuidad, el “lugar” como unidad.

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. Espacios de cálculo

La música es un ejercicio de aritmética inconsciente:
la mente calcula sin saber que está calculando.

Gottfried Leibniz en una carta a **Christian Goldbach**, 1712

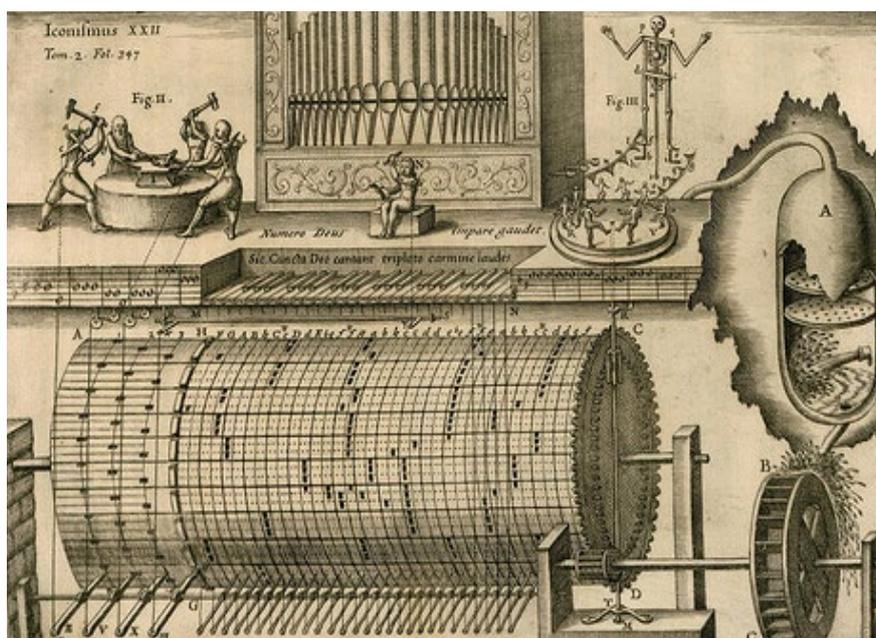


Figura 12. Órgano Hidráulico. Invento de A. Kircher⁷⁸

76 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).

77 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).

78 Athanasius Kircher. Órgano hidráulico, que a su vez mueve a varios autómatas como los herreros de Pitágoras a la izquierda y los bailarines de la derecha. Fue publicado en el *Musurgia Universalis*. Roma, 1650.

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

El cálculo⁷⁹ 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 constituyen el resultado correspondiente de la 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”⁸⁰.

Los cálculos lógicos son los primeros ejemplos de sistemas deductivos totalmente formalizados⁸¹ como lo veremos en el capítulo segundo del libro.

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”⁸². Este cálculo opera con símbolos

Recuperado de http://farm4.static.flickr.com/3247/2974477504_ba76e223ea.jpg. Permission=public domain

79 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.

80 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.

81 Vid. *Ibid.*, p. 550.

82 Ifrah, Georges (1997). *Historia universal de las cifras*, op. cit., p. 1448.

de naturaleza no especificada; por medio de dichas operaciones generaliza las reglas clásicas de la aritmética.

- » *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”⁸³.
- » *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 investigación 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 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

83 *Ibíd.*, p. 1448.

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 funciones⁸⁴ 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”⁸⁵.

84 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.

85 Novalis, Friedrich L. Von H. (1976). *La enciclopedia*, op. cit., p. 107.

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 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



Figura 13. Variaciones del *Calculating Space* de Ralf Baecker, 2010⁸⁶

86 Inspirada en la obra de Leibniz y en *La máquina de Pensar* de R. Llull. Variaciones de la foto recuperada de http://www.plataformadeartecontemporaneo.com/pac/wp-content/uploads/2016/07/10_Baecker.jpg. Permisión = public domain

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 considerada⁸⁷.

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.

Los libros de Agustín-Luis Cauchy⁸⁸ 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.

87 Jourdain, Philip E. (1983). "La naturaleza de las Matemáticas" en Newman, James R., (Editor), SIGMA. *El mundo de las matemáticas*, op. cit., v. 1, p. 374.

88 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).

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 integración de los espacios de Riemann

En el líquido fondo de tus ojos
tu cuerpo salta el agua
como un venado transparente.
Valente

El cálculo de Leibniz anticipa el carácter general de las matemáticas del siglo XVII y las extensiones posibles de su sistema son “sublimes prefiguraciones”⁸⁹ que han sido retomadas hasta el presente.

Para Leibniz el cálculo era la operación de producir “relaciones por medio de transformaciones de las fórmulas, realizadas según ciertas leyes prescritas”⁹⁰. 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*⁹¹ y conceptos como la continuidad, la integración y la diferenciación de

89 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.

90 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.

91 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.

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”⁹². Con estos cálculos comienza el desarrollo impetuoso de las matemáticas⁹³.

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”⁹⁴; 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 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”⁹⁵.

A comienzos del siglo XIX los matemáticos comenzaron a construir la lógica del cálculo⁹⁶. Augustin Louis Cauchy (1789-1857)⁹⁷ definió y estableció las propiedades de

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

93 Vid. *Ibíd.*, p. 588.

94 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.

95 Aclara M. Kline 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.

96 Entre los fundadores de lo que ha sido llamado el movimiento (1985) 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 Henrick 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.

97 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.

sus nociones básicas: función, *límite*⁹⁸, continuidad, derivada e integral⁹⁹. Este matemático fue el primero que estableció el cálculo sobre unos firmes fundamentos lógicos mediante el uso del concepto denominado *Sucesión de Cauchy*¹⁰⁰.

Mediado tal siglo, XIX, Georg Bernhard Riemann (1826-1866) introduce su teoría de la integración y diferencia, los conceptos de infinitud e ilimitación¹⁰¹. 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 entornos¹⁰².

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

-
- 98 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.
- 99 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.
- 100 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.
- 101 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.
- 102 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.

sucesión”¹⁰³. 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 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 multiplicidades¹⁰⁴ en variación continua que remiten a distancias englobadas¹⁰⁵, 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”¹⁰⁶. El espacio riemano 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 otros¹⁰⁷.

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:

103 *Ibíd.*, p. 374.

104 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.

105 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.

106 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.*).

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

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, extinta¹⁰⁸.

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

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

Con la aparición de extrañas geometrías¹⁰⁹ y extrañas álgebras aparece lo ilimitado¹¹⁰, lo inexistente¹¹¹ y lo inconmensurable en las matemáticas del siglo XIX.

Con el paso del tiempo las extrañas geometrías engendran la metamatemática y las extrañas álgebras 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

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 órdenes de complejidad alrededor de ciertas singularidades de las funciones¹¹².

109 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. 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.

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

111 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.

112 Aunque muchas singularidades que pueden ser medidas con índices finitos y los movimientos de la función

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”¹¹³.

Las variables complejas nos revelan un cálculo donde lo real y lo ideal se entrelazan indisolublemente. Presentan un extraordinario valor “heurístico, analógico y metafórico”¹¹⁴ 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 Kline: “el cálculo es la materia más sutil de todas las matemáticas”¹¹⁵. No solo utiliza funciones, introduce dos conceptos nuevos y mucho más complejos: “el de derivada y el de *integral definida*”¹¹⁶. 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.

El concepto de *derivada* de una función se destaca entre las llamadas funciones continuas¹¹⁷. La derivada de una función en un punto x es la velocidad de su variación en dicho punto, es decir, un *límite*¹¹⁸. 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.

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*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Colección Obra Selecta, 2010, p.153.

113 Ibíd.

114 Ibíd.

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

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

117 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).

118 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.

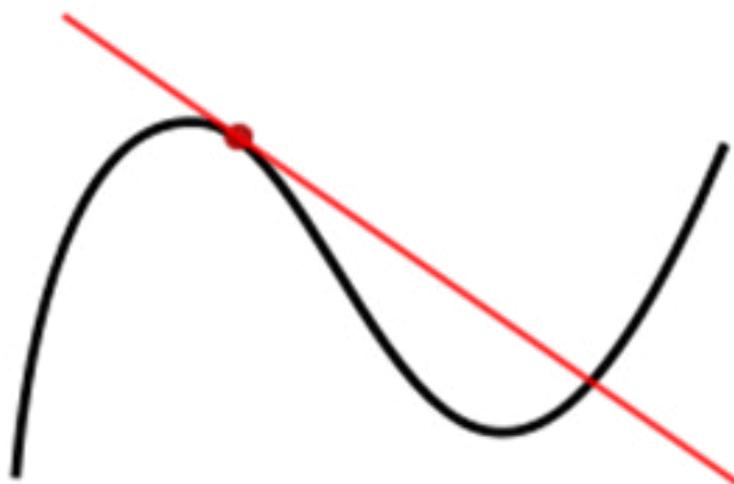


Figura 14. La curva de la función¹¹⁹

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.

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”¹²⁰.

119 Alexandrov, O. (2007). Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tangent_to_a_curve.svg. Permission=public domain

120 Con la complejidad de este concepto aparecen problemas con el infinito, según M. Kline: “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?” Kline, Morris, *Matemáticas. La pérdida de la certidumbre*, op. cit., p. 158.

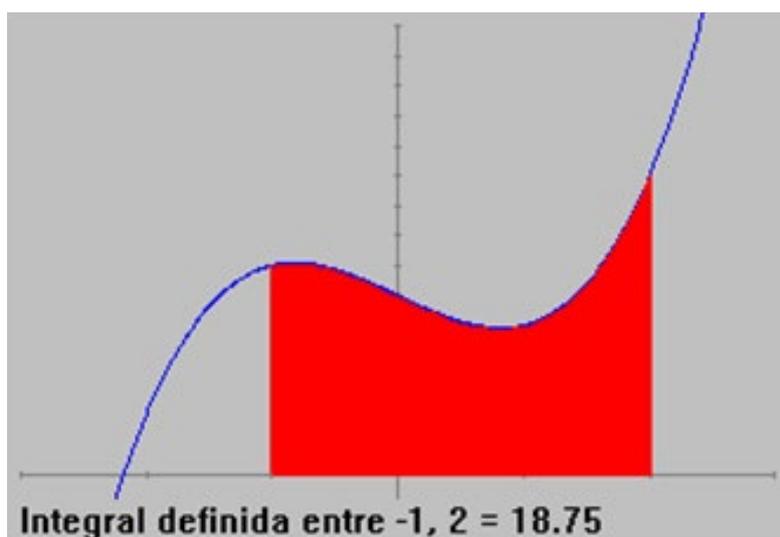


Figura 15. La integral definida¹²¹

El concepto de *integral definida* pertenece al cálculo integral y el de *derivada* al cálculo diferencial. Dichos conceptos implican un modelo de *límite*. Y estos modelos corresponden a distintos tipos de *continuo*, como el infinito *actual* (por ejemplo los modelos de Leibniz y Cántor) y el infinito *potencial* (como el continuo de Peirce y Brouwer).

Por esta razón el modo de entender el *límite*, de Leibniz y Weierstrass, 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 Weierstrass lo concibe como “una magnitud o una configuración a la que podemos aproximarnos indefinidamente sin alcanzarla jamás”¹²². Este sería, pues, el caso de la poesía que estudiamos en nuestro libro.

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 [...]”¹²³.

121 La integral definida nos permite calcular el área de la figura limitada por la curva. Recuperada de <http://www.xtec.cat/~jlagares/integral.esp/integral.gif>. Permission=public domain

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

123 Y esa, 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. *Ibíd.*, pp. 135-136.

Al proporcionar el *continuo* “la principal modalidad de representación de la potencialidad indefinida”¹²⁴ y percibir el mundo regido por lo ilimitado, Leibniz sitúa un *límite* –Dios– fuera de la serie ilimitada de las mónadas¹²⁵, el cual ordena una infinitud potencial. Su mundo parece estar dominado por lo ilimitado. El elemento del *límite* controla “una infinitud potencial y está situado fuera de ésta,” precisa Zellini:

La realidad contingente está enteramente constituida, en esa perspectiva, por puntos alcanzables mediante variaciones continuas a través de una problemática infinitud actual de condiciones intermedias y de recorridos infinitesimales de una a otra¹²⁶.

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...¹²⁷.

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 este libro 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.

124 Idea sostenida por A. N. Whitehead y retomada por Zellini, *Ibíd.*, p. 153.

125 Encontramos en el ensayo citado antes, una acotación, de Zellini, sobre la concepción Leibniziana 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.” *Ibíd.*, p. 154.

126 *Ibíd.*, p. 154.

127 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*¹²⁸. Leibniz, por su parte, llega a pensar “la evanescencia de una cantidad inasignable”¹²⁹ 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*”¹³⁰.

Y esta operación suspende por un lado la “jurisdicción del principio del tercero excluido”¹³¹ 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...”¹³².

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 posible magnitud finita’ ”¹³³; y este cambio nos conduce a la concepción de un “número variable”, que carece de la “sombra de la magnitud”¹³⁴.

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”¹³⁵.

El *paso al límite* implica también la idea de *convergencia*¹³⁶. Dicho proceso conduce a irracionales que no se pueden obtener como raíces de racionales, con lo cual las

128 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.

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

130 *Ibíd.*, p. 181

131 *Ibíd.*

132 *Ibíd.*

133 Spengler, Oswald, “El significado de los números” en Newman, James R., (Editor), SIGMA. *El mundo de las matemáticas*, op. cit., v.6, p. 277.

134 *Ibíd.*

135 *Ibíd.*

136 Gregory da forma algebraica al método exhaustivo y se da cuenta de que, “las aproximaciones sucesivas

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*¹³⁷ y el *cálculo integral*, los cuales están estrechamente relacionados y su contenido es indisoluble¹³⁸.

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 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”¹³⁹ y, la definida, sobre cuya complejidad epistemológica ya hablamos antes.

Los conceptos centrales del cálculo diferencial son *la derivada y la diferencial*¹⁴⁰; los métodos ligados con éstas, proporcionan los medios idóneos para investigar las funciones localmente análogas a una función lineal o un polinomio¹⁴¹.

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”¹⁴².

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.1, p. 513.

137 La premisa principal para la creación del cálculo diferencial fue la introducción de variables en las matemáticas.

138 Estos cálculos juntos forman la base del análisis matemático que tiene una importancia singular para las ciencias naturales y la técnica.

139 La integración aparece como la operación inversa a la diferenciación. *Enciclopedia de las Matemáticas*, op. cit., v.1, p. 611.

140 El concepto de diferencial ha sido muy estudiado por autores como Kristeva, Deleuze, etc.

141 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.

142 Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito historia del infinito*, op. cit., p. 132.

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 universales*, 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.¹⁴³

143 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).

LA PALABRA DISEMINADA Y EL LOGOS DE LO AUSENTE

1. La Diferenciación y la Integración. El Logos y el Ritual Sacrificial

Y nos hicimos hálito, sólo soplo de voz.
J. Á. Valente

Las representaciones anagramáticas del nombre escondido o escindido, presentes desde la antigüedad en los caligramas o en las tradiciones sacras, con el nombre de dios, oculto en el lenguaje, presentan un vaivén de diferenciación e integración del *nombre* que se teje en, a través o bajo los textos, indagación que continúa en el Medioevo, paradigmáticamente en la búsqueda de la lengua perfecta de la Cábala. Y, luego, con fines diferentes, el proceso es retomado, con intensidad, en la poesía visual del Barroco y luego en las Vanguardias.

En la Cábala, en Mallarmé, y en la poesía mística, el verbo, el logos ausente, la “palabra escindida” o la palabra inicial, diseminada en el poema, corresponde, según J. Á. Valente, a una sublatencia verbal, por la cual se reintegra el lenguaje y, accedemos a lo inmemorial.

Nos recuerda, según el poeta, el famoso ritual sacrificial del cuerpo de Osiris que fue despedazado para luego volver a ser reintegrado.

Los cálculos diferencial e integral traducen los problemas universales de disgregación y reintegración. Estas ideas, como anotamos, han sido estudiadas, 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 poema¹⁴⁴, 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?”¹⁴⁵. 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.
Y nos hicimos hálito, sólo soplo de voz.
Palabra, cuerpo, espíritu.
El don había sido consumado¹⁴⁶.

Contrastemos las correlaciones de sus campos semánticos:

SEMA LEXÍA	FRAGMENTO	ESPERA	CONSUMACIÓN	UNIFICACIÓN TRASCENDENCIA	LOGOS MEMORIA
PAN	+	+	+	+	+
PALABRA	+	+	+	+	+
ALIMENTO	+	+	+	+	+
VINO	+/-	+	+	+	+
CUERPO	+	+	+	+	+
ESPÍRITU	+	+	+	+	+
CELESTE	+	+	+	+	+
SUSTANCIA	+	+	+	+	+
HÁLITO	-	+	+	+	+
VOZ	+/-	+	+	+	+
DON	-	+	+	+	+

144 Vid. José Ángel, Valente, *La Experiencia Abisal*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2004, pp. 23-24.

145 Reitera Valente que: “Lo esencial del sacrificio es dividir y reunir; reproducir las dos fases complementarias de desintegración e integración del ciclo cósmico.” *Ibíd.*

146 Valente, José Ángel, “(Memoria)”, *Poemas*, op. cit., p. 296.

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 hábito universal, la palabra y el cantor, tras una larga espera se consumen. El espíritu se reunifica y alcanza el límite de la transparencia.

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 espíritu¹⁴⁷.

Encuentra también en la teoría matemática de la *combinatoria* el principio de la integridad con lo desconocido¹⁴⁸.

Posteriormente, Paul Valéry reflexiona intensamente sobre las posibilidades estructurales de la configuración del texto poético como la práctica de un cálculo¹⁴⁹. 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”¹⁵⁰. 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”¹⁵¹. Gadamer explora

147 Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia*, op. cit., p. 358.

148 *Ibíd.*, p. 106

149 Se podría decir que en todas sus obras hace alguna observación a este respecto.

150 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.

151 *Ibíd.*, p. 102

la metáfora textil en tanto entrelazamiento de hilos en 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 sonidos¹⁵².

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 trabajo¹⁵³.

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 ideas a través de la dificultad propia de su arte —y no lo es aquel en el que por ella están ausentes”¹⁵⁴.

La esencia de la creación poética está constituida por la “interdependencia de pensamiento y escritura”¹⁵⁵, por la “vacilación retenida entre sonido y sentido”¹⁵⁶. Y esto lo

152 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 muletilla más llana y realista que se encuentra en una configuración literaria es, en este sentido, lenguaje «elevado»”. *Ibíd.*, p. 101

153 Valéry, Paul, *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*, Visor, Madrid, 2000, p. 49.

154 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.

155 *Ibíd.*, p. 268.

156 Valéry, Paul, *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, 1998, p. 103.

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”¹⁵⁷ 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....¹⁵⁸.

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 análogo¹⁵⁹.

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

157 Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito historia del infinito*, op., cit., p. 138

158 *Ibíd.*

159 *Ibíd.*

basa en los conceptos de número real, función, *límite y continuidad*, considerados como “los conceptos más importantes de las matemáticas”¹⁶⁰.

Con el cálculo diferencial se profundiza en los conceptos de relación, serie, variación, diferenciación, *límite*, convergencia, 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”¹⁶¹.

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.

Palpita el cielo.

Y lentamente entro en el seno inmenso de ti, la nada.

Cuerpo sólo solar¹⁶².

160 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.

161 Vid. los análisis que efectúa Gilles Deleuze sobre el Cálculo Diferencial (*Diferencia y Repetición*, op. cit., p. 105).

162 Valente, José Ángel, “(El fuego)”, *Fragmentos de un libro futuro*, Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, Barcelona, 2000, p. 92.

Escuchamos entre los *límites* sonoros del poema las siguientes series, las cuales guardan una potencia sonora: Arde/ardido, cielo/seno, nadar/nada, solo/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.
- » 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*:

Tabla 2. Semas y Lexías

LEXÍAS SEMAS	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*”¹⁶³ que sube disolviendo el

163 Valente, José Ángel, *El fulgor: antología poética (1953-2000)*, selección y prólogo de Andrés Sánchez Robayna, Ed. amp., Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001, p. 220.

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:

$$F = r^p \leftrightarrow c \leftrightarrow m$$

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 conocida¹⁶⁴. 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 respecto: “el lenguaje significa cuando en vez de copiar el pensamiento se deja deshacer y rehacer por él”¹⁶⁵.

La idea de convergencia, que venimos analizando, presenta una estructura afín al arquetipo del *fuego*. En la idea de convergencia y en el 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*”¹⁶⁶.

164 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

165 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.

166 Valente, José Ángel, “*Temblor*”, *Obra poética 2*, op. cit., p. 94.

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”¹⁶⁷.

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.

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*”¹⁶⁸.

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:

167 Valente, José Ángel, “XXXVI”, *El fulgor: antología poética (1953-2000)*, op. cit., p. 283.

168 *Ibíd.*, “XXXV”, p. 283.



Figura 16. Este cuadro lo podríamos llamar “variaciones del fuego”¹⁶⁹

Como los colores del agua-fuego-cielo, las series sonoras y/o semánticas de las palabras convergen ensombrecidas y transparentes por su coexistencia.

116

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 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

169 Turner, Joseph Mallord William (1835). *El incendio de la Cámara de los Lores y de los Comunes el 16 de octubre de 1834*. Cleveland Museum of Art. Recuperado de http://www.theartwolf.com/imagenestAW/turner_burning.jpg. Permission=public domain

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 Peirce¹⁷⁰ 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”¹⁷¹.

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 matiz de la duración¹⁷²: 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, estructuralidad¹⁷³ y virtualidad¹⁷⁴, entre otros.

170 Escribe Peirce: “Defino la lógica de forma muy amplia como el estudio de las leyes formales de los signos, o semiótica formal. Defino un signo como algo A, que pone a algo, B, su interpretante, en la misma clase de correspondencia con algo, C, su objeto, en la que está él mismo respecto a C”. Peirce, Charles S. (1902). Reconstrucción analítica de Joseph Ransdell. *La Lógica Considerada como Semiótica* (L 75). Recuperada de www.unav.es/gep/L75.pdf, p. 50

171 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. cit., p. 287.

172 Vid. Deleuze, Gilles, *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Pre-Textos, Valencia, 2005, p. 53.

173 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.

174 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. cit., p. 59

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:



Figura 17. Estructuras de *Infiniversión* y *Expectroversión* del Arquetipo del Fuego. Díaz, S. (2009)

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.

3. Estructurabilidad de 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

El poema como signo general dibuja movimientos centrípetos y centrífugos, espacios arborescentes y constelados. El poema podría recordarnos una segunda y tercera forma de variación de un nombre: una variación desarrollada que permite percibir la presencia dispersa de fonemas conductores. Pájaros o estrellas lanzadas al espacio exterior,

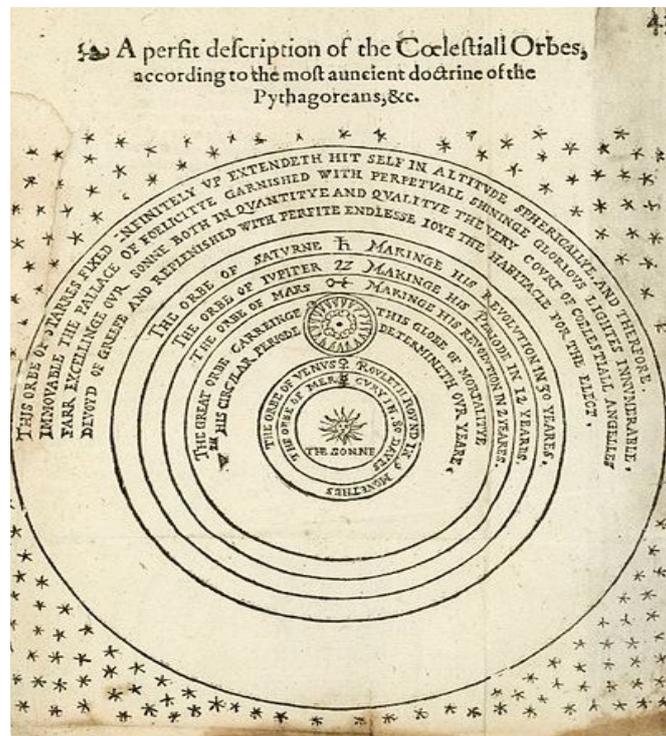


Figura 18. Diagrama del Universo de Thomas Digges (1576)¹⁷⁵

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*.

¹⁷⁵ Thomas Digges' diagram of the universe Wellcome L0049132.jpg. Permission=public domain

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.

El infinitesimal de Leibniz nos permite pensar en el número como “infinito-punto”¹⁷⁶, 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.

La metáfora del *cálculo integral*¹⁷⁷ nos sirve como prelude 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.

176 Vid. Kristeva, Julia, *Semiótica 2*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1978, p. 119.

177 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.



Figura 19. El Árbol Filosófico de Trismosin, S. (1582)¹⁷⁸

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

178 Trismosin, S. (1582). El árbol filosófico. Recuperado de http://docs.moleiro.com/es_splendor_solis_ii_11.pdf. Permission=public domain. Solomon Trismosin, *SPLENDOR SOLIS*. Alchemical Treatises, London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1582, "Donde se aprecia toda la riqueza de los símbolos alquímicos, desde el número de escalones de la escalera, la corona en la raíz del árbol, hasta el color de la ropa de sus personajes, los cuales, a su vez, han sido tomados de la Eneida, Anquises, Eneas y Sylvio", p. 30.

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 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 imperdurables¹⁷⁹.

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**: Perteneecía, 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.

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.

179 Valente, José Ángel, "Elegía, el árbol", *Obra poética 1*, op. cit., p. 481.

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 raíz, *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*.

Tabla 3. Semas y Lexías

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*¹⁸⁰. La *cruz* como el *árbol*, *el centro* y *el rayo* es un símbolo *axial* de la humanidad¹⁸¹. La *cruz*, *el árbol*, *el centro* y *el rayo* por ser símbolos son, en los

180 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, especifica 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.

181 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

estudios de René Guenón, pruebas superiores, formas 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 total¹⁸².

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”¹⁸³. 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 Guenón, las dimensiones de la cruz simbolizan el desarrollo de las posibilidades del Hombre Universal¹⁸⁴. El individuo solamente es un estado particular, 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*.

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.

182 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.

183 *Diccionario de los Símbolos*, op. cit., p. 118.

184 Vid. Guénon, René, *El simbolismo de la Cruz*, op. cit., pp. 8-20.

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 indefinitud 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.¹⁸⁵

Esta integración universal se puede diagramar del siguiente modo:

185 Valente, José Ángel, "Elegía, el árbol", *Obra poética 1*, op. cit., p. 481.



Figura 20. Símbolos Axiales en el poema. Díaz, Sandra. 2009

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.

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 mismos¹⁸⁶.

186 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.

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 vida¹⁸⁷.

La integración vertical de las letras permite leer “todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de la materia del mundo”¹⁸⁸. Este eje vertical actúa sobre el horizontal de la historia, del llanto y permite el 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”¹⁸⁹.

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”¹⁹⁰.

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

187 Vid. Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 74.

188 *Ibíd.*, p. 74.

189 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.

190 Valéry, Paul, *Teoría poética y estética*, op. cit., p. 93.

sentido tiende a ascender hacia su punto de partida sensible”¹⁹¹. De este modo, el sentido propuesto no encuentra 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*; aquel tiene un parentesco oscuro, su “claridad está llena de misterio”¹⁹². 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 silencio¹⁹³. Ya antes, en Victor Hugo, la palabra poética estaba asociada con el infinito, era el “*Logos* de Dios”¹⁹⁴, 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”¹⁹⁵, 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”¹⁹⁶. Es *palabra* que se proyecta sobre la comunidad como encarnación, por eso el Jefe y la palabra son lo mismo.

191 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.” *Ibíd.*, pp. 93-94. Se observa entonces que el significado que se da a conocer en los 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 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.

192 Valéry, Paul, *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*, Visor, Madrid, 2000, p. 49.

193 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).

194 *Ibíd.*, p. 43.

195 Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de la Piedra y el centro*, Tusquets, Barcelona, 2000, pp. 60-70.

196 *Ibíd.*, p. 60.



Figura 21. *Bis Poles*. Escultura Melanesia¹⁹⁷

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”¹⁹⁸.

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 nosotros¹⁹⁹. Soplo de voz que es palabra, cuerpo y espíritu. Somos palabra, *Logos*, hálito, pneuma; viento y espíritu, el don que viene de lo alto.

197 Cerca al mar de Arafura se encuentran los *Bis Poles*. Recuperado de <https://www.khanacademy.org/humanities/art-oceania/melanesia/v/bis-poles>. Permission=public domain

198 Valente, José Ángel, “*Sobre el tiempo presente*”. *El fulgor: antología poética (1953-2000)*, op. cit., p. 132.

199 Vid. Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro*, op. cit., pp. 60-70.

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 inventar”²⁰⁰. 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”²⁰¹.

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 posibles²⁰². 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...²⁰³

El *cercos 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

200 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.

201 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” Ibid.

202 Encinta como aparece en la tradición hebrea. Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro*, op. cit., p. 63.

203 Valente, José Ángel, “(Memoria)”, *Fragments de un libro futuro*, op. cit., p. 72.

nos anuda bajo
 la luminosa tienda
 que ha de armarse cantando²⁰⁴.

El *Logos* está asociado con la palabra inicial, con la inocencia, con el alba, el árbol y el fuego²⁰⁵, 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?
 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

204 Celan, Paul. *Obras Completas*, Editorial Trotta, Madrid, 1999, p. 309.

205 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.

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 alba²⁰⁶.

Límite, luz que viene desde la sombra, palabra del alba, del despertar, del pre-aparecer²⁰⁷, 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:

132

....

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?....²⁰⁸

206 Bonnefoy, Yves, "El milagro del fuego" citado en Chillida, Eduardo, Chillida: *Logos, espacio de la palabra*, op. cit., pp. 80-81.

207 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.

208 *Ibíd.*, p. 78.

Además del sentido metafísico y teológico²⁰⁹, 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», etc²¹⁰.

Para el griego, el *Logos* es un principio abstracto, ordenador, inmanente, intermediario.²¹¹

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”²¹².

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”²¹³. 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”²¹⁴. Dicha fuerza enunciativa permite la proximidad entre poetizar y pensar. En esto

209 Para el cristiano, el *Logos* es una realidad concreta, creadora, trascendente, comunicativa.

210 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.

211 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.” *Ibíd.*, p. 2203.

212 Pero a la vez este ámbito puede ser resultado de la inteligibilidad de lo que es en cuanto *Logos* *Ibíd.*, p. 2202.

213 <http://www.heideggeriana.com.ar/gadamer/holderlin.htm>.

214 *Ibíd.*

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 agradecimiento²¹⁵.

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”²¹⁶.

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”²¹⁷.

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»²¹⁸.

A continuación veremos algo del impacto del *Logos* en las teorías del lenguaje y en el símbolo poético.

215 Heidegger, Martin, *De camino al habla*, op. cit., p. 242.

216 *Diccionario de filosofía Ferrater*, op. cit., 3v, p. 2204.

217 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. *Ibíd.*, p. 2204.

218 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 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.

5. Cálculos Relacionales y Forma Poética

Todo dispositivo poético se basa
en un hecho matemático encubierto.

Paul Valéry



Figura 22. Figuras del *Arte demonstrativa* de R. Llull²¹⁹

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.

219 R. Llull. Figuras A, S, T, V, X, Y y Z del *Arte demonstrativa*. Procedencia: manuscrito VI 200 de la Biblioteca Marciana de Venecia. http://quisestlullus.narpan.net/esp/82_figdemo_esp.html#. Permission=public domain

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 ti²²⁰.

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"²²¹. 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.

136

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 diferente²²²:

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...²²³

220 Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., pp. 83.

221 Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia*, op. cit., p. 106.

222 Vid. Hofstadter, Douglas, Gödel, Escher, *Bach: un eterno y grácil bucle*, Tusquets, Barcelona, 1987, pp. 29-30.

223 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”²²⁴.

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”²²⁵ - 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 palabra²²⁶.

La idea metafórica de cálculo integral en terrenos de la literatura vuelve sobre la relación entre el lenguaje y el pensar; la unidad originaria 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”²²⁷.

224 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.

225 Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia*, op. cit., p. 336.

226 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 ser 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.

227 Novalis, específica: “Existe una música y una pintura poéticas - ésta se confunde frecuentemente con la poesía...” (*La enciclopedia*, op. cit. p. 334).

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 pensamiento, y su actividad puramente receptiva que sigue más a las impresiones externas²²⁸.

138

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!²²⁹

228 Humboldt, W., citado en Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas, V. 1*, El lenguaje, Fondo de Cultura Económica, México, 1998. pp. 115-116.

229 Jiménez, Juan Ramón, *Unidad*, Seix Barral, Barcelona, 1999, p. 43.

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 *brevedad* 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 del entendimiento y el cálculo”²³⁰–, 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*”²³¹.

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.

230 Baudelaire, Ch. Citado en Friedrich, Hugo, *La estructura de la lírica moderna*, op. cit., p. 55.

231 Benn, Gottfried. Citado en *Ibíd.*, p. 152.

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 ser²³².

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”²³³ 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.

140

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 aire²³⁴.

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 matemáticas”, es decir, “forman un mundo aparte, juegan sólo consigo mismas”²³⁵.

232 Benn, Gottfried, “Poema”. Versión de Eustaquio Barjau. [http://amediavoz.com/benn.htm# PALABRAS](http://amediavoz.com/benn.htm#PALABRAS)

233 Novalis, Friedrich L. Von H., citado en Friedrich, Hugo, *La estructura de la lírica moderna*, op. cit. p. 38.

234 Valente, José Ángel, *Obra poética 1*, op. cit., p. 279.

235 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. *Ibíd.*, p. 39.

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”²³⁶.

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.²³⁷

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.
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...²³⁸

Este escribir *hacia atrás* relaciona la poética de Valente con el elemento abductivo del “cálculo” simbólico y sonoro que perfecciona Poe.

236 Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia*, op. cit., p. 341.

237 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.

238 Valente, José Ángel, *Poemas*, op. cit., p. 284.

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 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 anteriores²³⁹. 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”²⁴⁰.

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, la “forma”, es *infinivertidamente* el origen del poema: *Forma / (en lo infinitamente abierto hacia lo informe)*.²⁴¹

239 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.

240 *Ibid.*, p. 68.

241 Valente, José Ángel, *Obra poética 1*, op. cit., p. 491.

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”²⁴².

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 imaginar²⁴³.

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*”²⁴⁴, que permite la pura elevación del alma: *Aún dura leve lo que fuera huella/ de su tacto tenue*.

242 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 Allan Poe*, Alianza, Madrid, 1987, p. 68.

243 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.

244 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 Allan Poe*, Alianza, Madrid, 1987, pp. 68-69.

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”²⁴⁵.

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.

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

245 Valéry, Paul, *Estudios filosóficos*, Visor, Madrid, 1993, p. 100.

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 excelencia²⁴⁶.

Contrastemos sus campos semánticos:

Tabla 4. Semas y Lexías

SEMA LEXIA	FIGURA	CÁLCULO	ADIVINANZA - PROFECÍA	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

246 Valente, José Ángel, "Objeto del poema," *El fulgor: antología poética (1953-2000)*, op. cit., p. 42.

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 esta 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 verdad²⁴⁷.

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”²⁴⁸.

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”²⁴⁹. 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 realización se encuentra determinada por la expectativa en exactamente la misma medida en la que el resultado lo está por la operación²⁵⁰.

247 *Ibíd.*, p. 101.

248 *Ibíd.*, p. 101.

249 Escher, M.C. citado en Hofstadter, Douglas, Gödel, Escher, Bach, op. cit., p. 433.

250 Wittgenstein, Ludwig, *Gramática Filosófica*, op. cit., p. 315.

A su vez, Wittgenstein se pregunta por la figura del lenguaje que anticipa su ejecución²⁵¹: “¿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’²⁵².

Sin saber nada del futuro, la palabra profética o hipotética, sin embargo, parecen *pre-figurar* 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”²⁵³.

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 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”²⁵⁴. Mallarmé busca la forma poética como fenómeno del “*Logos*”; la belleza de la forma absoluta²⁵⁵; la intensidad de la nada; la “lengua pura”, que como cree Walter Benjamin, “ya no mienta nada y nada expresa”²⁵⁶; 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

251 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”. *Ibíd.*

252 Diagnostica Wittgenstein que no es sorprendente que alguien conozca el futuro, sino “que pueda hacer profecías en absoluto (correctas o equivocadas)”. *Ibíd.*, p. 315.

253 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”. *Ibíd.*

254 S. Mallarmé, citado en Friedrich, Hugo, *La estructura de la lírica moderna*, op. cit. p. 150.

255 Mallarmé comenta: “Después de haber encontrado la nada, encontré la belleza”. Citado en *Ibíd.*, p. 152.

256 Benjamin, W., citado en Gómez Ramos, Antonio, *Entre las líneas: Gadamer y la pertinencia de traducir*, Visor, Madrid, 2000, p. 173.

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, 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”²⁵⁷.

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”²⁵⁸.

En el proyecto de una “lengua universal”²⁵⁹, 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-imposible²⁶⁰ 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 lenguas que, después de Babel, se desprendieron como arruinados fragmentos.

257 *Ibíd.*, p. 173.

258 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.

259 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).

260 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, *Ibíd.*, p. 85.

Los fragmentos de ese “Logos” no deben encajar, pero pueden seguirse interminablemente en la herida del lenguaje que no cierra nunca. En este “drama”²⁶¹, 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 horizontes²⁶². 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”²⁶³.

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 palabra²⁶⁴.

261 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.

262 El símbolo establece el “vínculo tático” 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.” *Ibíd.*

263 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.” *Ibíd.*, p. 323.

264 *Ibíd.*, p. 325.



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”²⁶⁵; 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 alma²⁶⁶.

La *apercepción* de G. W. Leibniz²⁶⁷ corresponde, por otra parte, a la reflexión en Herder²⁶⁸, 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”²⁶⁹. 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

265 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”. *Ibíd.*

266 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.

267 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”.

268 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.

269 *Ibíd.*

y del lenguaje²⁷⁰. 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 espirituales²⁷¹.

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”²⁷². 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 monádico²⁷³, de cada lengua, es decir su cualidad de ser “perpetuos espejos vivos del universo”, *vaivén de diferenciación e integración*, 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 universo²⁷⁴.

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 investigación, 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,

270 *Ibíd.*

271 *Ibíd.*, pp. 105-106.

272 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).

273 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).

274 (Teodicea, §§ 130, 360), *Ibíd.*, p. 121.

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.

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 existir²⁷⁵.

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 circular* 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.

275 Valente, José Ángel, "(Piazza S. Marco, 1996)"; *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p.64.

En el vaivén de diferenciación e integración el espacio se ha curvado, se han multiplicado sus dimensiones y, se construye un espacio hiperbólico en donde el límite circular del poema integra las dos estructuras mencionadas, en la expresión: lentitud (arco) de la andadura: pegaso de la arquitectura. Podríamos decir que la *lentitud o arco* de la integración del poema, en donde los cristales verbales evolucionan hacia el fluir de lo vivo es, en general, el símbolo de la escritura en la poesía de Valente, la *curva sonora*: los arcos sonoros, 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 circular* de la escritura entre la curva de la concavidad o memoria de la palabra y su curva sonora, la nota que interminablemente pregunta su *adónde*.

Los signos del poema levantan la luz y, se disuelven al caer la noche, su lentitud pasa a la abstracción, a la suavidad. La teselación, integración e infinitud circular de los diagramas poéticos paralelos presentan una alta plasticidad estructural y correlacionalidad en red (semántica y sonora), por lo cual, los podríamos diagramar como discos paralelos de Poincaré, en donde los arcos dorados/nocturnos teselan la arquitectura del poema.

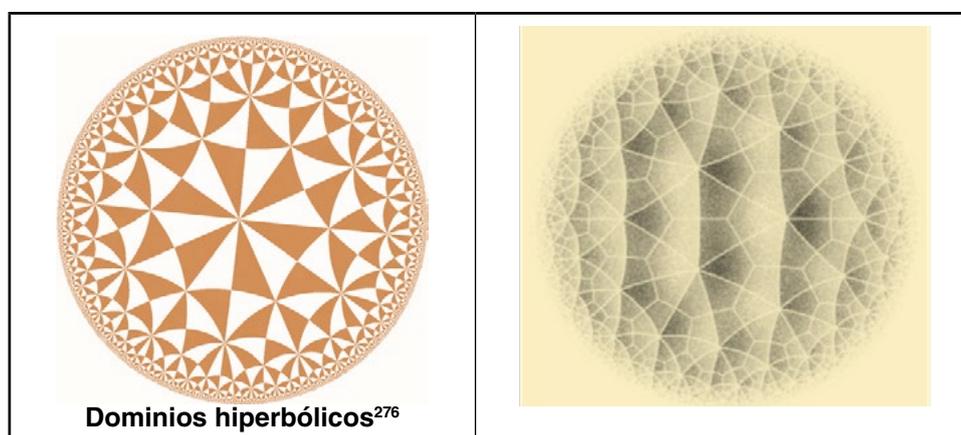


Figura 23. El *límite* circular de la lentitud

276 *Dominios hiperbólicos*. Recuperado de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hyperbolic_domains_642.png. Permission=public domain

La infinita lentitud se constituye como el límite de la escritura entre la curva de la concavidad o memoria de la palabra y su curva sonora, la nota que interminablemente pregunta su *adónde*.

En el proceso de escritura de Valente se puede indagar sobre la unidad entre la idea de *lentitud* y la “palabra”. 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, envolvi-
miento, 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).....²⁷⁷.

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 diferencial e integral abstracto, 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 arte, pensar según la analogía de las relaciones, lo cual hace “olvidar la naturaleza de las nociones”²⁷⁸. 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

277 Hegel citado en Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I*, op. cit., p. 269.

278 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.)

concepción “más profunda, comprensiva, idealista-universal que está fundada en los principios de la doctrina leibniziana”²⁷⁹.

En Humboldt, como en Leibniz, se conquista la objetividad por un “proceso de conformación espiritual”²⁸⁰. La cosmovisión aislada de cada lengua posee un “eco de la naturaleza *universal* del hombre”²⁸¹ y solo 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”²⁸².

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 cálculo²⁸³. 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...”²⁸⁴. 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...”²⁸⁵. De tal modo que los versos alcanzan la plenitud del brillo en su resonancia inaudita.

279 Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, op. cit., V. I, p. 112.

280 *Ibíd.*, p. 113.

281 *Ibíd.*

282 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.

283 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? [...] ¿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).

284 Valéry, Paul, *Teoría poética y estética*, op. cit., p. 103.

285 Valéry, Paul, *Estudios Literarios*, Visor, Madrid, 1995, p. 277.

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 cosas²⁸⁶. Esto permite escapar de la dificultad de la arbitrariedad. Leibniz lo sintetiza así:

.....advierto 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 lenguas²⁸⁷.

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:

286 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 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.

287 *Ibíd.*

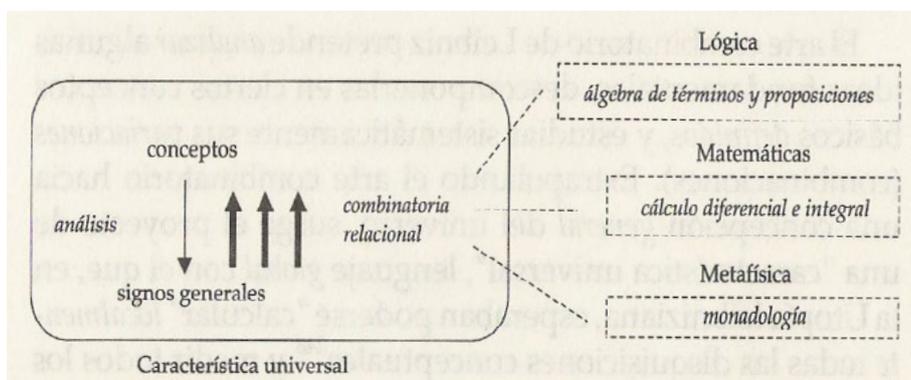


Figura 24. La Característica Universal según F. Zalamea²⁸⁸

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.

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 recombinaciones relacionales (el cual, asociamos, en esta investigación, 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”²⁸⁹, 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

288 Zalamea, F. (2000), Diagrama recuperado de Zalamea, Fernando (con permiso del autor), 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.

289 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).



Figura 25. La Armonía del Nacimiento del Mundo de A. Kircher²⁹⁰

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.

290 *Harmonia Nascentis Mundi*. La placa muestra "La Armonía del Nacimiento del Mundo", representada por un órgano cósmico con seis registros correspondientes a los días de la creación. La leyenda "Sic ludit in orbe terrarum aeterna Dei Sapientia" (así juega la sabiduría del Dios eterno en el orbe terrenal) aparece debajo del teclado. Las seis escenas siguen a Génesis como lo dibuja Robert Fludd, mostrando mares, tierra, plantas, planetas, animales y el hombre." Recuperado de <http://special.lib.gla.ac.uk/exhibns/month/nov2002.html>. Permission=public domain.

En Leibniz el retorno a la unidad lingüística, prefigura el enlace del “misticismo lingüístico” –como se da en Hamann²⁹¹, para el cual el lenguaje tiene una vida propia y pre-existe al individuo, lo constituye– con el pensamiento lingüístico racional moderno²⁹².

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
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,

291 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.

292 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 *Ibíd.*, p. 101.

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 aire²⁹³.

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

293 Valente, José Ángel, "(Passy)", *Obra poética 2*, op. cit., pp. 222-223.

poca ceniza, /...con tu solapa anónima? / No llora el llanto quien lo tiene, /sino sus sombras allegadas, / sus días paralelos,/sus tímidos difuntos.

- » 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 recomendado: 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”²⁹⁴.

El universalismo de su sistema, con su depuración semiótica, sobrepasa otros proyectos de lenguas universales, –como los propuestos por Dalgarno y Wilkins²⁹⁵– 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”²⁹⁶. 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.

Ahora bien, este inmenso sueño de Leibniz tiene resonancias con la empresa mallar-meana, 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.²⁹⁷

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

294 Steiner, George, *Después de Babel*, op. cit., p. 94.

295 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*. *Ibid.*

296 *Ibid.*, p. 95.

297 Valéry, Paul, *Estudios Literarios*, op. cit., p. 255.

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 imaginación²⁹⁸.

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.

3. La Emergencia de la Forma

3.1. La Topología, la teoría de las cónicas y la expectroversión de los límites

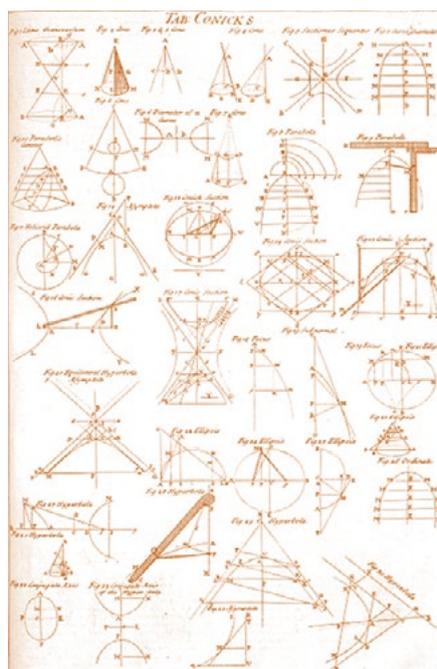


Figura 26. Tabla de Cónicas²⁹⁹

298 Leibniz G.W. *Escritos Filosóficos*, op. cit., pp. 155-156.

299 File:Table of Conics, *Cyclopaedia*, volume 1, 1728, p 304, jpg. Permission=public domain

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”³⁰⁰, el primer matemático del orden y de la cualidad³⁰¹, 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)³⁰².

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 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”³⁰³. Con esta idea Leibniz destaca el valor de la cualidad sobre la métrica. Anticipa así lo que será la Topología³⁰⁴, la cual se ocupa de aquellas propiedades de las figuras que permanecen invariantes cuando dichas figuras son plegadas, dilatadas,

300 Leibniz no solo es analista y logicista sino formalista. Vid. Serres, Michel, *La comunicación*, op. cit., p. 157.

301 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.

302 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.

303 *Ibíd.*, p. 160.

304 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.

contraídas o deformadas de cualquier manera, tal que “no aparezcan nuevos puntos o se hagan coincidir puntos ya existentes”³⁰⁵.

Con la propiedad de invarianza, Leibniz, propone, a su vez, una teoría del conocimiento, la 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 ‘expresé’ la realidad”³⁰⁶.

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 medida³⁰⁷.

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:

168

El gato es pájaro.
Salta de su infinita
quietud
al aire.

Se hace presa.

Es cuerpo, presa con su presa.

Vuela.

Desaparece hacia el crepúsculo³⁰⁸.

305 *Ibíd.*

306 Leibniz G.W. *Escritos Filosóficos*, op. cit., p. 160.

307 Para un análisis del formalismo en Leibniz, véase Serres, Michel, *La comunicación*, op. cit., p.156.

308 Valente, José Ángel, “XXIII”, *El Fulgor. Antología Poética (1953-1996)*, op. cit., p. 278.

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.

Simplemente 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):



Figura 27. El Poema como Modelo de Sección Cónica³⁰⁹

309 Secciones cónicas. Recuperado de commons.wikimedia.org/wiki/File:Conic_sections_with_plane.svg.
Permission=public domain

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.

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 conexas 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 origen³¹⁰.

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 *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

310 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.

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 despertar³¹².

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

Adviene, advienes,

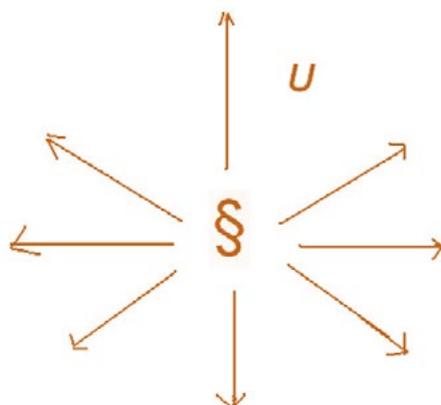
cuerpo, el día.

Podría el día detenerse

312 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”³¹³.



§ palabra *infinivertida*.

U Universos por decir

Figura 29. Expectroversión de la Palabra Poética
en los Universos del Silencio

La palabra poética vive como el prisma de un *ritornelo*: transparece y se expande para retornar al silencio original.

313 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).

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”³¹⁴. Leibniz nos permite pensar esta operación de *paso al límite* con su principio de que “la igualdad es *límite* de desigualdades”³¹⁵, *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.*

314 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.*

315 Vid. el análisis que hace M. Serres (*La comunicación*, op. cit., p. 181).

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 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 homógonos³¹⁶. 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”³¹⁷ y el cálculo de distintos grados de verosimilitud, con lo cual se tiene una lógica de lo probable.

176

El *continuo* “subyace a lo contiguo, que no es más que su *límite*”³¹⁸ 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 leibniziano plantea un *perspectivismo* que deriva en *objetividad*, que estructura los reflejos universales de lo singular que constituye la realidad³¹⁹. 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

316 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.” *Ibíd.*

317 *Ibíd.*, p. 168.

318 *Ibíd.*, p. 174.

319 Cassirer, Ernest, *Filosofía de las formas simbólicas*, op. cit., v. I, p. 112.

universos diferentes que, sin embargo, no son sino las perspectivas de uno solo, según los diferentes puntos de vista de cada Mónada. (Teodicea, § 147)³²⁰.

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, refleja³²¹, refracta³²² y difracta³²³ la luz, el sonido, el sentido:

FORMO

de tierra y de saliva un hueco, el único
que pudo al cabo contener la luz³²⁴.

La *expectroversión* del poema se estructura en la modulación de la materia. Al seriar las variaciones tenemos la declinación de los perfiles: 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,

320 Leibniz, *Monadología*, op. cit., p. 121.

321 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.

322 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.

323 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.

324 Valente, José Ángel, "(Materia)"; *Poemas*, op. cit., p. 240.

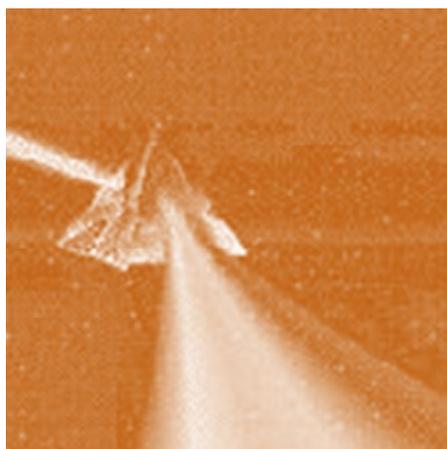


Figura 30. Palabra *Expectrovertida*³²⁵

La palabra poética adquiere un carácter prismático, sus límites transparenten y refleja el universo. Su musicalidad tacta el infinito, las geometrías de su aliento expanden los horizontes.

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”³²⁶: *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 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:

325 Prisma. Recuperado de File:Prism-rainbow.svg - Wikimedia Commons. Permission=public domain

326 Novalis, Friedrich L. Von H., *La enciclopedia*, op. cit., pp. 107-108.

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.³²⁷

El perspectivismo en la poesía de Valente hace que la figura devenga en acontecimiento y accedamos a los “vectores de curvatura del lado de la concavidad”³²⁸. 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 amor³²⁹.

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.

327 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...”
 Ibíd.

328 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.

329 Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 35.

Expectrovertidamente el poema solo 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 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 ardido³³⁰ ¿Dónde o cómo se sabe qué es lo que ha ardido? EL AMANECER es tu cuerpo y todo/ lo demás todavía pertenece a la sombra³³¹. ¿Cuándo amanece todo lo demás?

Durar, como la noche dura,
como la noche es sólo sumergido cuerpo
de tu visible luz³³².

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 de sus infinitos interceptados o envueltos en la tesitura de un infinito más sutil³³³:

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

330 Valente, José Ángel, *Fragments de un libro futuro*, op. cit., pp. 92.

331 Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 95.

332 *Ibíd.*, p. 95.

333 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.

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 nosotros³³⁴.

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 álamos³³⁵.

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, 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”³³⁶. 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

334 Leibniz, *Monadología*, op. cit., pp. 133-135.

335 Valente, José Ángel, “(vacío)”, *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 85.

336 Vid. el desarrollo de esta idea en Zellini, Paolo, *Breve historia del infinito*, op. cit., p. 133.

a los que se puede aplicar la operación del paso al *límite*. Desde el marco leibniano 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 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 XX³³⁷.

337 Según Fernando Zalamea, el proceso de reintegración en matemáticas se completa con “la teoría de fibrationes en topología y geometría algebraica y con sus consiguientes generalizaciones en la teoría matemática de categorías” (Ariel y Arisbe, op. cit, p. 55).

CHANT. *Andante maestoso*

Mi-nuit... Chré-tiens... C'est l'heu-re so-len.

PIANO.

“ALGEBRAIZACIÓN” IMAGINARIA DE LOS LÍMITES POÉTICOS

El álgebra es la expresión reducida a los actos.
Paul Valéry

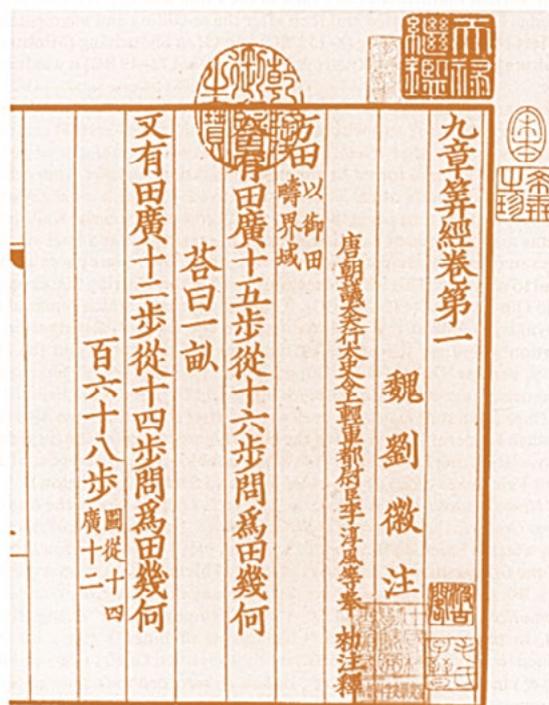


Figura 31. Los nueve capítulos sobre arte matemático³³⁸

En la unidad III en la 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:

$$F = r^p \leftrightarrow c \leftrightarrow m$$

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.

338 Jiuzhang Suanshu, Los nueve capítulos sobre arte matemático. Su origen se remonta al período de la Dinastía Zhou y fue compilado por varias generaciones de escribas entre los siglos II y I a.C. <http://www.chinapage.com/jiuzhang.gif>. Permission=public domain

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 este, 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 misma³³⁹.

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, con lo cual recuperamos una palabra pura, silenciosa, abisal, transustancial, *tran-sida*:

.....

Las palabras que fueran enterradas

339 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.

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...³⁴⁰.

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 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”³⁴¹, 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 razón³⁴².

340 Valente, José Ángel, “A veces vuelven”, *Obra poética 1*, op. cit., p. 328.

341 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.

342 Según Kant, la satisfacción de lo bello está unida con la representación de la cualidad y la de lo sublime con

Lo sublime sigue un movimiento de *infiniversión*, suspende el mundo, y de *expectroversión*: desborda la forma para que fluya la infinitud de la imaginación³⁴³. 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:

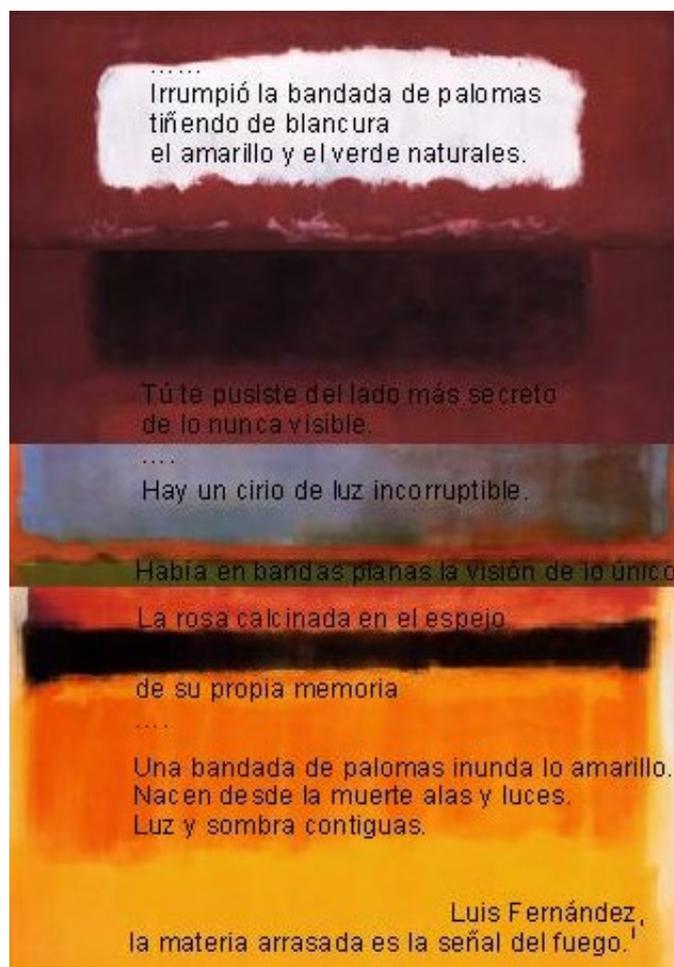


Figura 32. *Bordes Ardientes del Silencio*

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”. *Ibíd.*, p. 183-184.

343 Suscribimos 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 *Ibíd.*, p. 194.

Expectroversión de los *límites*, exilio entre espectros. Haces de lo único y radiaciones del *nunca*.

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 blanca
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 fuego³⁴⁴.

344 Valente, José Ángel, "Luis Fernández: Llega de otro lugar noticia de su muerte", *Obra poética 1*, op. cit., pp. 465-466.

En el interior del poema, las palabras *colindan* sonidos y sentidos: bandada, blanca, 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 palabra³⁴⁵.

Ocurre solamente que la bestia y el consumirse son como el consumirse y el animal del silencio.

345 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.

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...³⁴⁶.

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”³⁴⁷. Esto permite pensar en la invención del acto

346 Mandelstam, Ossip, “El oído afinado dirige la vela sensitiva.” <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1981>.

347 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

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, 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”³⁴⁸. 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 anonimidad universal y la *memoria* como acumulación de estratos de sentido que restauran la experiencia de muchas civilizaciones.

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).

la literatura ordinaria. Ésta última sería como una aritmética que sólo busca resultados particulares. (Ibíd, pp. 202-228).

348 Ibíd, p. 226.

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?...³⁴⁹.

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”³⁵⁰. 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 modo cabal, en cuanto lo que propiamente designa la palabra «Vertido», «verter», que significa, según Heidegger, *ofrecer, sacrificar*³⁵¹.

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...³⁵².

El poema comienza con una figura *invertida* que correspondería a una estructura *infinivertida*: El cuerpo se derrumba /desde encima /de sí.

349 Valente, José Ángel, “(Passy)”, *Obra poética 2*, op. cit., pp. 222-223.

350 “El temblor”, *Ibíd.*, p. 94.

351 «Vertido», «verter», significa, según Heidegger, en griego y en indogermánico: ofrecer (sacrificar). Vid. http://www.heideggeriana.com.ar/textos/la_cosa.htm.

352 Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 151.

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:

.....

El cuerpo

caído sobre sí
desarbolaba el aire
como una torre socavada
por armadillos, topos, animales
del tiempo, nadie³⁵³.

El poema destruye *infinivertidamente* lo dicho para construir la *concauidad* 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:

353 *Ibíd.*

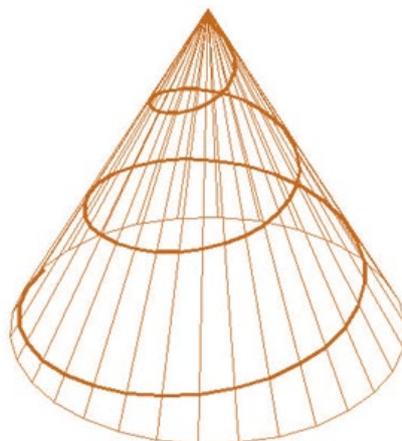


Figura 33. Un Modelo de Estructura Infinivertida³⁵⁴

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.

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.

354 Permission=public domain

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* (*concauidad, vacío*), *N* (*nadie*).

SALTANDO EN LA ESTRUCTURA: 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



Figura 34. *Breviculum*³⁵⁵

Las técnicas combinatorias del grupo francés de literatura experimental denominado Oulipo estuvieron muy influidas por el famoso colectivo de matemáticos autodenominado “Bourbaki”, por el cual pasó el genio de las matemáticas del futuro, Alexandre Grothendieck, en el fondo de cuyas obras se descubre un increíble vaivén de diferenciación e integración.

El colectivo de Bourbaki se fundó hacia 1935 con matemáticos franceses que propusieron estructuras, las cuales habrían tenido un desarrollo considerable de haber sido desarrolladas en el ámbito de la teoría matemática de categorías, tal como lo proponía, de modo *natural*, Alexandre Grothendieck, el cual termina renunciando al grupo por considerar que la concepción de las estructuras, la realizan de un modo artificial.

355 R. Lull. *Breviculum* - Miniature V. <http://lullianarts.narpan.net/miniatures/index.HTM>. Permission=public domain

El grupo de Bourbaki impregna el ambiente de las *ars* combinatorias del movimiento literario Oulipo de escritura potencial. Dentro de Oulipo encontramos escritores como Raymond Queneau, George Perec e Italo Calvino; cuyos experimentos con el lenguaje se basan en el descubrimiento de estructuras, reglas de restricciones, y en variaciones y combinatorias.

Importa destacar aquí, la profunda influencia de Italo Calvino sobre la poética de J. Á. Valente, aspectos tales como, la multiplicidad de sus universos, los espacios abstractos relacionales, los bordes de lo invisible, la levedad de sus modelos, las restricciones oulipianas y la combinatoria de las paradojas.

En general, el carácter combinatorio de las construcciones humanas las convierte en “arte-factos realizados por una selección y combinación de elementos preexistentes”³⁵⁶.

En esta parte de la investigación 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*³⁵⁷, 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”³⁵⁸.

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”³⁵⁹. Un tipo importante de esta clase de representación es la *construcción esca-*

356 Steiner, George, *Gramáticas de la creación*, op. cit., p. 147.

357 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.

358 *Enciclopedia de las Matemáticas*, op. cit., v. I, p. 549.

359 *Ibíd.*, p. 550.

lonada del cálculo cuando en la formación del escalón subsiguiente se utilizan como auxiliares los objetos deducidos de las etapas anteriores³⁶⁰.

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 lógica³⁶¹.

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”³⁶², que especifican “las fórmulas bien formadas del cálculo”³⁶³ (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”³⁶⁴.

Este método fuertemente delimitador será el que retome la literatura experimental en figuras como Georges Perec³⁶⁵, 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.

360 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”. *Ibíd.*

361 Vid. Blanché, Robert, *La Axiomática*, op. cit., p. 23.

362 Ladière, Jean, *Limitaciones internas de los formalismos*, op. cit., p. 57.

363 *Ibíd.*

364 *Ibíd.*

365 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.

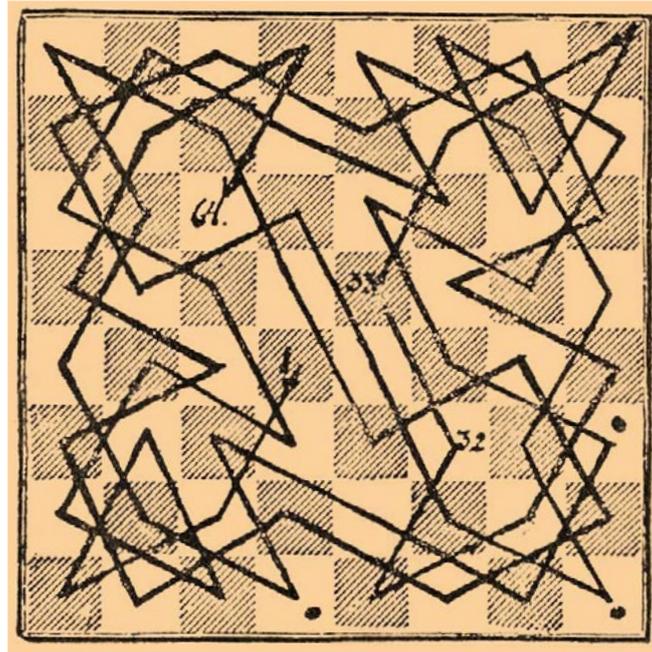


Figura 35. Diagrama del antiguo movimiento restringido del caballo³⁶⁶

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 en el que una estructura cíclica hará que la casilla del destino sea justo la anterior a la de partida.

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 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?”³⁶⁷.

Llamaríamos ‘proposiciones’ a las ordenaciones de árboles que suponemos eran comprendidas por quien los plantó.

366 Ilustración del antiguo problema del caballo de Brockhaus y el Diccionario Enciclopédico Efron (1890-1907). https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/80/Brockhaus_and_Efron_Encyclopedic_Dictionary_b31_151-2.jpg/330px-Brockhaus_and_Efron_Encyclopedic_Dictionary_b31_151-2.jpg. Permission=public domain

367 Wittgenstein, Ludwig, *Gramática Filosófica*, op. cit., p. 71.

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 lectura³⁶⁸.

La acción delimitadora de la sintaxis del cálculo concierne con algunas de las “constricciones” que el grupo *Oulipo* contempla en su *Taller de Literatura Potencial*³⁶⁹.

Oulipo busca formas y estructuras nuevas³⁷⁰ 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

368 Domínguez Rey, Antonio, *Palabra respirada: hermenéutica de lectura*, Universidad Iberoamericana: Ediciones Eon, México D. F., 2006, pp. 42-53, 86.

369 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. 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.

370 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 millones 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.

lógico y en una especificación de qué cadenas de símbolos van a ser tenidas por proposiciones o fórmulas bien formadas³⁷¹.

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 literario³⁷², observamos que se investiga sobre la vía axiomática³⁷³ retomando las propuestas del lógico alemán David Hilbert (1862-1943)³⁷⁴. 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)”³⁷⁵

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 otros³⁷⁶, con lo que parece contenerse cualquier enunciado en

371 *Enciclopedia Oxford de Filosofía*, Ted Honderich (Editor), Tecnos, Madrid, 2001.p. 141.

372 Mina, Javier, “De la U al PO” en *Sobre Literatura Potencial*, op. cit., p. 43.

373 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 *Ibíd.*, p. 44.

374 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.

375 Mina Javier, “De la U al PO” en *Sobre Literatura Potencial*, op. cit., p. 44.

376 Se suele citar como ejemplo los Cent mille milliards de Queneau, aunque él ya ha previsto cuales son las posibles sustituciones. *Ibíd.*, p. 45.

potencia. Se pretende hacer la idea de potencialidad equiparable a la de ejecución y 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»³⁷⁷.

La potencia generadora de las permutaciones de elementos lingüísticos se encontraría dentro del cálculo *factorial*³⁷⁸. Este arte *combinatorio*³⁷⁹ tiene precedentes muy conocidos en la *temurá* cabalística, el anagrama y el *ars magna* de Ramón 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”³⁸⁰.

Las permutaciones permitidas en el arte combinatorio son calculadas por un factorial, según Eco:

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,

377 Camarero, Jesús, “El arquetipo de la constricción oulipiana” en *Ibíd.*, p. 52.

378 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.

379 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 fórmulas 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.

380 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.

como recordaba el *Sefer Yetsirah*, da ciento veinte, a medida que aumenta el número de elementos aumentan las permutaciones³⁸¹.

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 mundo³⁸².

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 CREANTES, susceptibles de desarrollarse a partir de sí mismas, de una forma prevista y a la vez inagotablemente imprevista³⁸³.

La forma prevista a la que se refieren se formaliza, según J. Roubaud, por un método axiomático, “La escritura bajo constricción oulípica es el equivalente literario de la escritura de un texto matemático formalizable según el método axiomático”³⁸⁴.

381 Un caso extremo de permutación es, según Eco, “aquel en que las secuencias admiten también repeticiones. Las veintiuna 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.” *Ibíd.*, p. 56.

382 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 *Ibíd.*, p. 36.

383 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.” *Ibíd.*

384 Roubaud, J. Citado por Mina Javier, “De la U al PO” en *Sobre Literatura Potencial*, op. cit., p. 44.

Aunque las constricciones 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 constricciones se esfuerzan en alcanzar cierto grado de rigor, cierto nivel de sistematización, es necesario un nivel de formalización; se hace necesario aun cuando las constricciones tomen de las matemáticas sus definiciones y ciertos resultados³⁸⁵.

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»³⁸⁶.

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.

385 Braffort, P. Citado en *Ibíd.*, p. 45.

386 Braffort, P. Citado en *Ibíd.*, pp. 45-46.



POSLUDIO. PRISMA DE UN RITORNELO

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

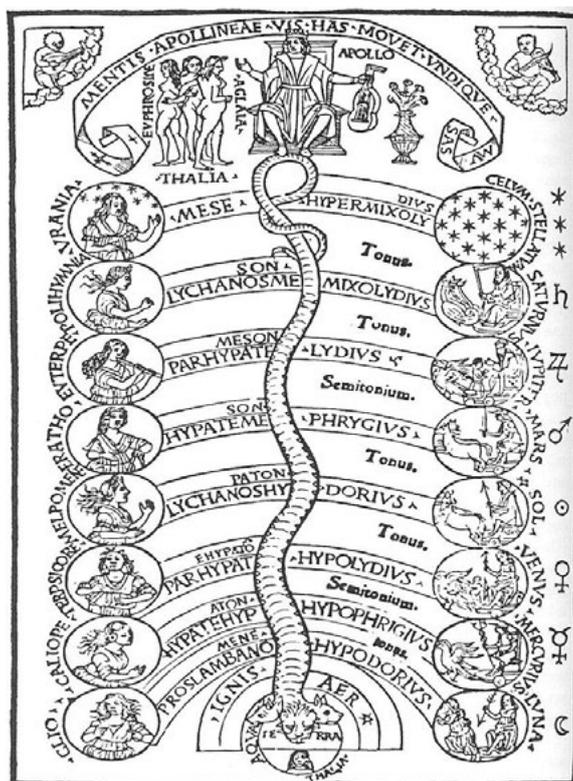


Figura 36. Música de las Esferas³⁸⁷

El estilo y estudio de las formas musicales breves en J. Ángel Valente, tales como «Tema y variaciones» se fundamenta en el vaivén de diferenciación e integración de los signos y conforma parte de su creación. En una obra como *Tres lecciones de tinieblas*, encontramos exploraciones musicales relacionadas con la tradición pitagórica, la música barroca, el Lied, el método de Schenker (en correspondencia con sus fragmentos poético-musicales en virtud del Ursatz) y, la estética de Webern, entre otras.

La poética de la vibración en Valente se corresponde con el “concepto de música cósmica”, pitagóricamente, en su poesía hay geometría. Las letras dibujan geometrías y, vibran como cuerdas; encontramos geometrías en su interior porque al exterior hay música en los espacios entre las “esferas”. Cierta armonía, ciertas correspondencias secretas del universo, nos recuerdan la cosmogonía pitagórica, F. Escobar Borrego, explica,

387 Música de las Esferas. Recuperado de https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7f/The_music_of_the_spheres.jpg/640px-The_music_of_the_spheres.jpg. Permission=public domain

Valente traía a la memoria del lector, a su vez, distintas técnicas de simetría pitagórica y de proporciones armónicas en el campo de las matemáticas. Entre estas podemos destacar el número y triángulo áureos e incluso alguna reminiscencia conceptual al pentagrama místico pitagórico, representado en catedrales bien conocidas por Valente –así la de Nôtre-Dame de París–, y en artistas como Gaudí, en el Parque Güell, o Dalí y su Leda atómica, de 1949.²⁹ Este procedimiento artístico conjugaba, en particular, la fusión de la geometría y la mística con las correspondencias analógicas entre las letras y los números propuestas por Lezama Lima y María Zambrano a partir del concepto lógos-número pitagórico, de notorio influjo en Valente³⁸⁸.

Los pitagóricos consideraban el universo como un enorme sistema de proporciones numéricas armónicas, estudiaban las relaciones matemáticas que regulan los sonidos musicales, los acordes que se producen al hacer sonar el líquido de los vasos, las proporciones de los intervalos; las relaciones de longitud de una cuerda y la altura de un sonido.

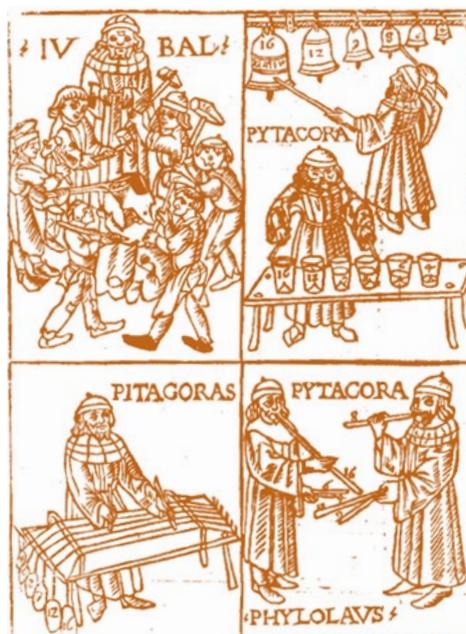


Figura 37. Los experimentos de Pitágoras sobre las relaciones entre los sonidos³⁸⁹

388 Francisco Javier Escobar Borrego. *Tres lecciones de tinieblas*, de José Ángel Valente. *Enthymema*, VI 2012, p. 127. <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>

389 Autor Franchino Gaffurio, 1492. Recuperado de <https://francis.naukas.com/files/2017/10/Dibujo20171002->

La música de las esferas, basada en la *Harmonia Mundi*, se extiende con los neo-pitagóricos a otras tradiciones, incluida la Alquimia, el orficopitagóricismo de la palabra, tal como lo encontramos en Fray Luis de León. Y, por otra parte, da lugar a poéticos dispositivos y diagramas musicales, basados en artes combinatorias, como El Arca *Musarithmica* y El Arqueómetro, los cuales responden al vaivén de la diferenciación y la integración.

El Arca *Musarithmica* (también Arca Musurgia o Arca Musical), dispositivo ideado por Atanasio Kircher en el siglo XVII, permitía componer música a través de técnicas combinatorias. Kircher retomaba los diagramas de las ideas en red de Ramon Llull para mostrar como una pequeña cantidad de material musical podía producir un número inmenso de melodías. Con esta invención encontramos una anticipación a la música aleatoria y a las técnicas utilizadas en literatura por el grupo Oulipo.

En medio de extensos tratados, Kircher, explica su mecanismo,

La música mecánica no es más que un sistema particular inventado por nosotros en virtud del cual cualquier persona, también el ἀμουσος [no músico] puede, a través de diversas aplicaciones de instrumentos compositivos, componer melodías de acuerdo con un estilo deseado. Relataremos brevemente cómo se hace esta música mecánica y, para no perder tiempo con observaciones preliminares, comenzaremos con la construcción del Arca Musarítmica³⁹⁰

pythagoras-en-Teoria-musical-de-Franchino-Gaffurio-1492-788x1024.png. Permission=public domain
390 Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis* (1650), llibre VIII, página 185

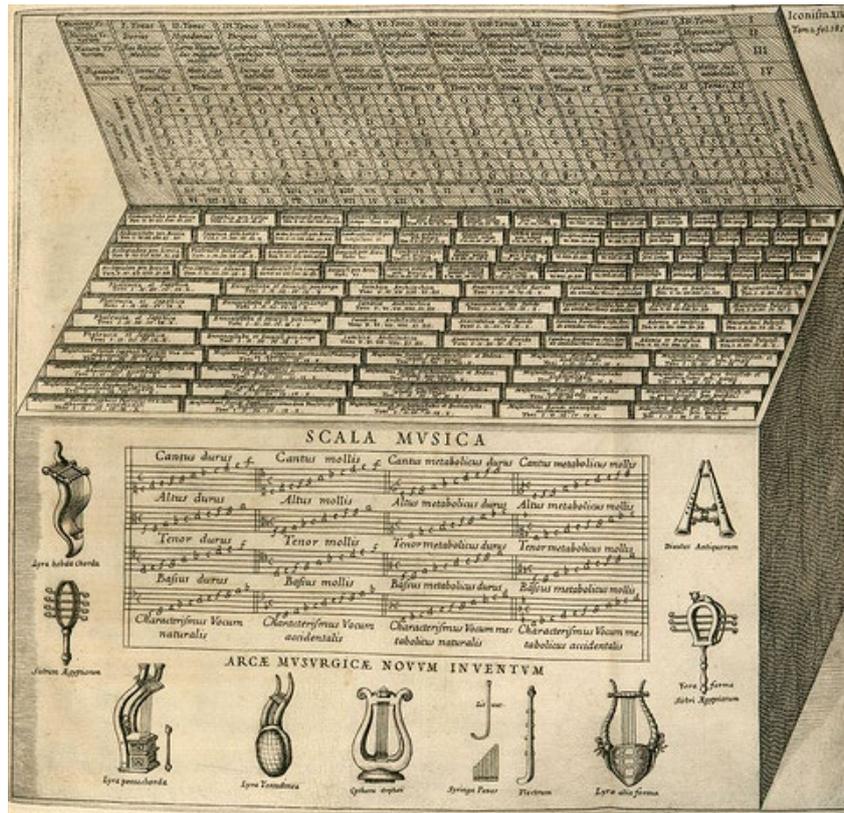


Figura 38. Arca Musarithmica como se muestra en “Musurgia Universalis”³⁹¹

En cuanto a El arqueómetro, de Saint Yves-d’Alveydre, constituye una de las grandes síntesis herméticas del *fin-de-siecle*. Este complejo diagrama relaciona *tonos* con colores, números y las letras de varios alfabetos. Y, su objetivo, con claras resonancias pitagóricas, era proporcionar las claves de todas las ciencias y las artes.

Nos encontramos dentro de la tradición pitagórica de la música de las esferas, en la cual el universo está animado según proporciones numéricas armoniosas. Mecánica de lo fluido, movimiento de los cuerpos celestes según proporciones musicales; las distancias entre los astros corresponden a los intervalos musicales; el coro de los planetas al silencio. Para Pitágoras la música del universo coincide con el *silencio*, el canto es, como en la poesía del siglo de oro, “armonía mental que traslada lo que se siente en concierto de números y voces”³⁹².

391 Arca Musarithmica de Athanasio Kircher, XVII. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/1/11/Kircher-ark.jpg/375px-Kircher-ark.jpg>. Permission=public domain

392 Aurora Egido, “El encomio de la «lición de callar» viene lógicamente apoyado por la escuela de Pitágoras,

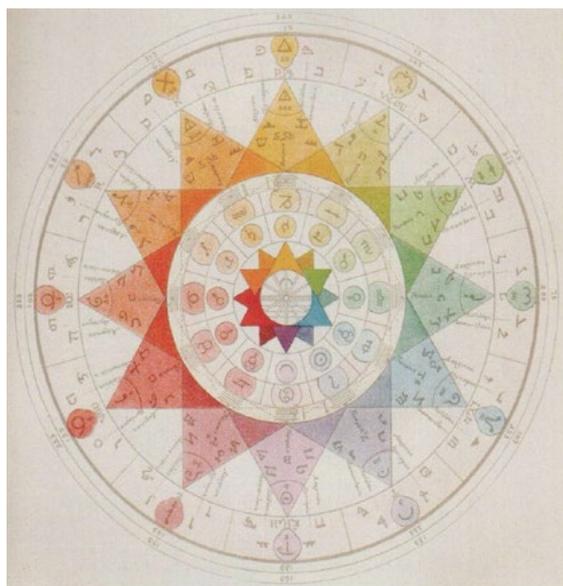


Figura 38. El arqueómetro, de Saint Yves-d'Alveydre³⁹³

En la poética de Valente hay algo cósmico en la música de las palabras; estas son cuerdas que conectan con el “más allá”; armonía cósmica de la letra-número. Según, Joscelyn Godwin, “La armonía entre tono y número se convirtió, para los pitagóricos, en una especie de Gran Teoría Unificada: un arquetipo de la armonía que impregna y une el mundo mayor y el mundo menor” (2009, p.49)³⁹⁴.

Otra teoría musical que influyó en Valente y que está profundamente relacionada con el vaivén de diferenciación e integración, es la que gira en torno al concepto de *Ursatz*.

El concepto musical de *Ursatz* propuesto por Schenker; lo retoma Valente en *Tres Lecciones de Tinieblas*. El *Ursatz* como estructura profunda y base generatriz, conjuga diferenciación e integración:

[...] es un principio inevitable que toda complejidad y toda diversidad surge de un elemento único, simple, fundado sobre la conciencia de la intuición... así

donde « retórico el silencio doctrinava ».” En «La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia», *Bulletin Hispanique*, LXXXVIII, 1-2, Burdeos, 1986, p. 115

393 *El arqueómetro*, de Saint Yves-d'Alveydre, L 'Archéometre, Dorbon-Ainé. París 1909. Recuperado de <http://www.colorsystm.com/wp-content/uploads/71arc/01arc.jpg>. Permission=public domain

394 Godwin, Joscelyn. Introducción y Edición. *Armonía de las Esferas*. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música. Atalanta, Girona, 2009, p. 49

pues, en el fondo de la estructura de la superficie reside un elemento simple. El secreto del equilibrio en música habita, en último término, en la conciencia permanente de los niveles de transformación y en el movimiento de la estructura de la superficie hacia la estructura generatriz inicial (base subyacente) o en el movimiento inverso. El movimiento no sólo se produce de lo simple a lo complejo, sino también de lo complejo a lo simple. Esta conciencia acompaña siempre al compositor, sin ella, toda estructura de la superficie degeneraría en el caos. (Schenker, 1979, p.10)

Por otra parte, la música concentrada de Anton Webern, ejercerá una fuerte influencia en J. Á. Valente por cuanto es generada por las combinatorias producidas en los cuadrados mágicos, con los cuales Valente hizo algún experimento mental. Combinatorias asociadas a los postulados estéticos de no repetición, brevedad, concentración expresiva y silencio. Y, en lo referente a la multidimensionalidad, de la obra de J. Á. Valente, la podemos comparar en la música de Webern con la idea de superponer las líneas musicales para obtener un resultado vertical simultáneo, es decir, armónico.

La música dodecafónica de Schönberg, retoma la tradición cabalística y, en la ópera *Moisés y Aarón* plantea el profundo problema del lenguaje: la Palabra o *Logos* que está por venir pero se encuentra más allá de lo decible. Problema que recorre la literatura contemporánea.

La obra de J. Á. Valente, también, recibe la influencia de otras corrientes musicales, especialmente de formato *breve*, la música sacra barroca, el canto monocorde sinagoga, el Lied del romanticismo alemán, el dodecafonismo, el serialismo. El formato breve musical es el esquema del diagrama silencioso del fragmento concentrado y fulgurante del poema que permite la superación de la dualidad tiempo y espacio. El aislamiento del sonido “rodeándolo de silencio o utilizando grandes intervalos;” permite, según Valente, “tratarlo por sí mismo [el sonido] para mejor poder combinarlo con otros”³⁹⁵. Estamos ante la combinatoria del silencio que es también la combinatoria de la memoria.

395 Es lo que llama el poeta, “Estética de la retracción y de la brevedad extremas” Y, refiriéndose a la música de A. Webern, añade, “sin embargo, asistimos a la máxima explotación de las calidades del sonido y del timbre puro. Estamos, como en el caso de Kandinsky, ante «la más grande concentración que, sin embargo, habla», en el límite último entre el silencio y la palabra. Webern compone al máximo con el silencio. Todo su esfuerzo consiste, según señala Pierre Boulez, en aislar el sonido, en tratarlo por sí mismo. Y lo consigue

El elemento *líquido* de la música inmemorial da al poema su *suavidad*, en el despliegue de la infinitud,

[.....]

Para que el hilo tenue tan infinitamente se prolongue,
para que sólo quede por decir
la total extensión de lo indecible,
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 mundo³⁹⁶.

214

La figura del poema dibuja el lugar del retorno indecible, encuentra lo inencontrable, Giorgio Agamben escribe:

El elemento métrico-musical muestra ante todo el verso como lugar de una memoria y de una repetición. Es decir, que el verso (*versus*, de *verto*, acto de volver, de retornar, opuesto al *prosus*, al proceder directamente de la prosa) me advierte que estas palabras están siempre ya advenidas y retornarán de nuevo, que la instancia de palabra que tiene lugar en él es, por lo tanto, inasible. Es decir, que a través del elemento musical, la palabra poética conmemora el propio lugar inaccesible originario y dice la indecibilidad del acontecimiento del lenguaje (es decir, trova [encuentra] lo inencontrable).³⁹⁷

sea rodeándolo de silencio o utilizando grandes intervalos. El silencio invade a veces toda una página de orquesta, con la sola excepción de algunos fragmentos diseminados.» («Cuatro referentes para una estética contemporánea», en Obras completas II 554).

396 Arrieta, opus III. Valente, José Ángel, "Arrieta, opus III". *El fulgor: antología poética (1953-2000)*, op. cit., p. 191.

397 Giorgio Agamben, *El lenguaje y la muerte*. Un seminario sobre el lugar de la negatividad, Pre-textos, Valencia, 2003. pp. 126-127.

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 borrado³⁹⁸.

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.

398 Valente, José Ángel, “(Canción del eterno inretorno)”, Cántigas de Alén, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 1996, p. 92.

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 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.

216

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 investigación 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 estos cobran. Pensar las interacciones diagramáticas o interacciones semióticas³⁹⁹, 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 desamanejado, el sonar desertizado, el HAZ^{AD} en que se levanta la modulación potencialmente infinita de lo Otro.

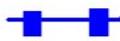
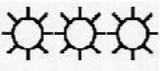
	SILENCIO		FLUXIÓN
	VACÍO		MODULACIÓN
	BANDAS FLOTANTES		ITERACIÓN
	HORIZONTE ILIMITADO		DESITERACIÓN
	SOMBRAS Y UMBRALES		INTERVALO
	LÍMITE EXPECTROVERTIDO		TRANSPARENCIA
	LÍMITE INFIVERTIDO		ORDEN ANÁFORICO
	VIBRACIONES		ALITERACIÓN
	RESTOS, RESIDUOS.		IRIDISCENCIAS CÓSMICAS
	SUBTONOS		VECTORES
	NADA		TONO
	NADIE		
	NUNCA		
	INDECIBILIDAD		
	INCOMPLETITUD		
			

Figura 40. *Semiótica Poética-musical*. Díaz, S.

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:

399 Libres de las redundancias semiológicas.

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*.
3. Un proceso = el silenciamiento.
4. Unas propiedades: Adentramiento, Fuga, Vaciamiento, Incompletitud, Indecidibilidad y Continuo.
5. Y la anterior lista de signos abstractos que pueden irse completando.

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 tardío⁴⁰⁰.

400 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:

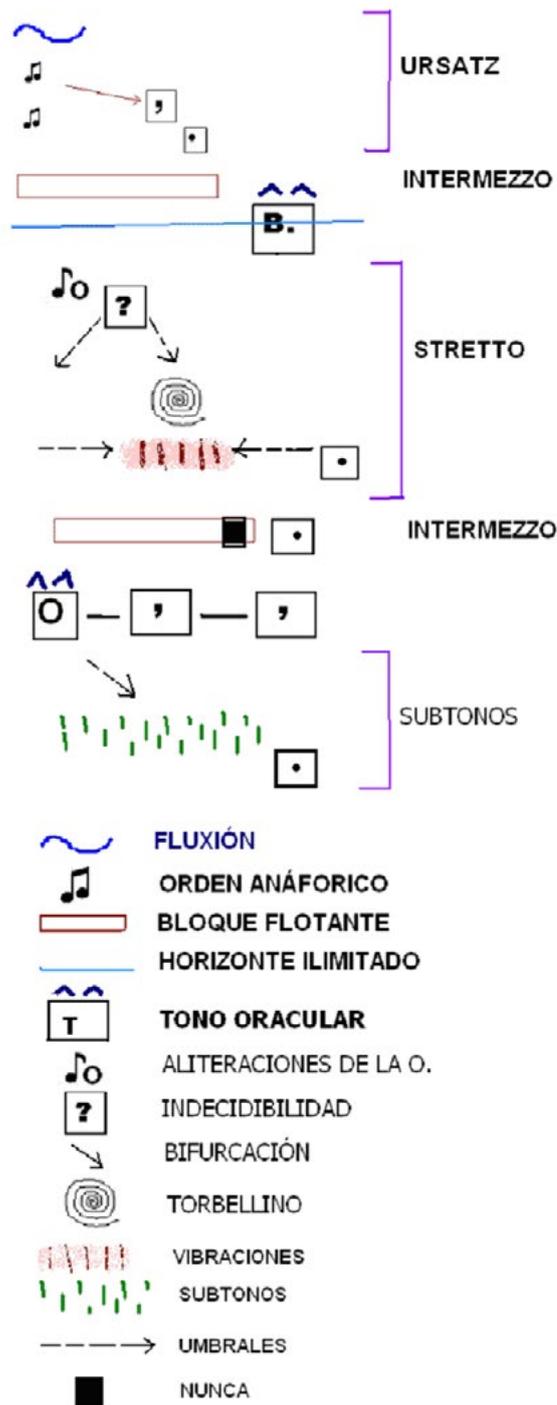


Figura 41. Diagrama “sintáctico”-musical. Díaz, S.

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: *Llevo, cabellera; cantidad, cabellera, cantidad, incumplida; falsa, fechas.*

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.

220

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*⁴⁰ (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*⁴⁰¹ 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-composicional⁴⁰² 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 Schenker⁴⁰³ 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 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

401 Siguiendo la concepción del teórico musical de comienzos del siglo XX Heinrich Schenker, que desarrollaremos en este apartado.

402 Dicho de 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>.

403 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.*

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 sentir 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 exposición⁴⁰⁴.

404 Definición citada en nota del traductor en Celan, Paul. *Obras Completas*, op. cit., p. 144.

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
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 través⁴⁰⁵.

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 investigación, diremos que el ritmo *expectrovertido* de la poética de Valente *deslinda la transparencia* y procede como el prisma de un *ritornelo*: “Actúa sobre lo que le rodea, sonido o luz, para extraer de ello vibraciones variadas, descomposiciones, proyecciones y transformaciones”⁴⁰⁶.

405 Celan, Paul, “*Angostura*,” *Obras Completas*, op. cit., p. 144.

406 Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil Mesetas*, op. cit., p. 351.

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?⁴⁰⁷.

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.

La Idea aparece como una “variedad”⁴⁰⁸, “una multiplicidad definida y continua, de n dimensiones”⁴⁰⁹. 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”⁴¹⁰. 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”⁴¹¹.

407 Valente, José Ángel, *Obra poética 2*, op. cit., p. 254.

408 “Las Ideas son multiplicidades”, afirma Deleuze, “Cada Idea es una multiplicidad, una variedad” (*Diferencia y Repetición*, op. cit., p. 299).

409 Deleuze retoma el empleo riemaniano de la palabra ‘multiplicidad’ e insiste en que “Una Idea es una multiplicidad definida y continua, de n dimensiones” *Ibíd.*, p. 300.

410 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.” *Ibíd.*, p. 299.

411 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” *Ibíd.*, p. 300.

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 amanecer⁴¹².

412 Mallarmé, Stéphane, *Prosas*, Alfaguara, Madrid, 1987. p. 216.

CONCLUSIÓN

Podemos conjeturar que el vaivén de diferenciación e integración está presente en la gran literatura, basta mencionar los esquemas de recapitulación de Quevedo o Góngora y, un poema de este autor, que sintetiza parte del carácter líquido de esta estructuración,

¡Oh claro honor del líquido elemento,
dulce arroyuelo de corriente plata,
cuya agua entre la hierba se dilata
con regalado son, con paso lento!;

pues la por quien helar y arder me siento
(mientras en ti se mira), Amor retrata
de su rostro la nieve y la escarlata
en su tranquilo y blando movimiento,

vete como te vas; no dejes floja
la undosa rienda al cristalino freno
con que gobiernas tu veloz corriente;

que no es bien que confusamente acoja
tanta belleza en su profundo seno
el gran Señor del húmido tridente⁴¹³.

Fondo y Fluir del poema. *Infiniversión* y *expectroversión*. El vibrar y el girar. Vibrar en lo hondo y girar en lo alto. Vaivén de diferenciación e integración. *Lo uno y lo múltiple*. Fondo y fluir. El *ars* combinatoria como mecánica de fluidos: las tensiones musicales entre fondo, forma y estructura. Suavidad de lo invisible en el esquema de la infinitud del tiempo.

En el *fluir* de los árboles está la *figura líquida* de las curvas arbóreas de los ríos. Combinatoria como mecánica de fluidos donde son disueltas las figuras. Lo cual coincide con los últimos estudios que se adelantan en Matemáticas siguiendo el rastro del Grupo de Galois y el Grupo de Grothendieck; pues se ha comprobado la conjetura de que el mundo algebraico es capturado por *una combinatoria universal* que no vemos. Reivindicación del programa de Leibniz.

228

Ejes y árboles de transmisión líquida del poema. Movimiento ondulante entre la forma y la estructura. Desliz geológico de la palabra poética, germen escondido de las letras estructurantes. Fluir del fondo inmemorial.

El conocimiento negativo, mística apofática, amplía el pensamiento a través de la imaginación. Entre los estratos estructurales abstractos y los rastros icónicos de las palabras se tiende el arco entre lo general y lo particular. No obstante, la abstracción del enigma se preserva de la proliferación de los signos,

MULTIPLICADOR de sentidos, el poema es superior a todos sus sentidos posibles. Y aunque todos ellos nos hubieran sido dados, el poema habría de retener aún de su naturaleza lo que en rigor lo constituye, la fascinación del enigma ⁴¹⁴

El arco invisible del poema actúa sobre el arco visible, permite la integración y, el dibujo de la posición del poema en el espacio tensorial,

413 "Oh claro honor del líquido elemento" Luis de Góngora, *Obras completas*, I, ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, p. 22.

414 Valente, *Obras completas* 2008: 458.

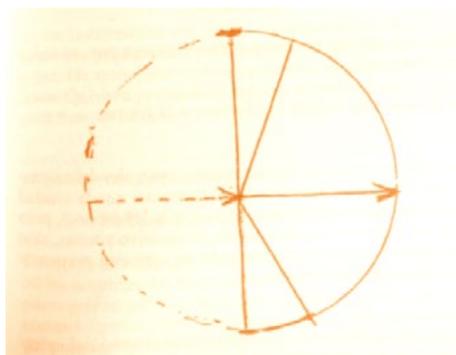
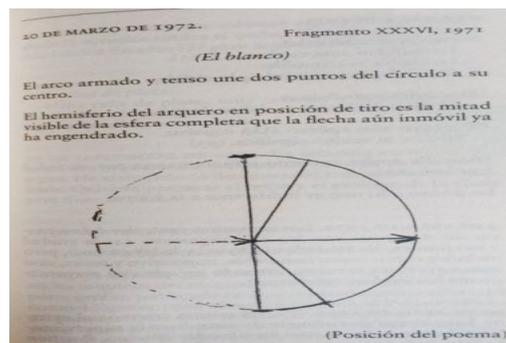


Figura 42. Variación espectral del Diagrama de J. Á. Valente



415

En este Koan zen, inspirado por la práctica del *tiro al blanco* en oriente, advertimos que el signo inmóvil solo es conocible por sus *diagramas exteriores*. Es lo que contemplamos en los diagramas del fondo invisible que rodea al *Pez Dorado* en la pintura de Paul Klee,

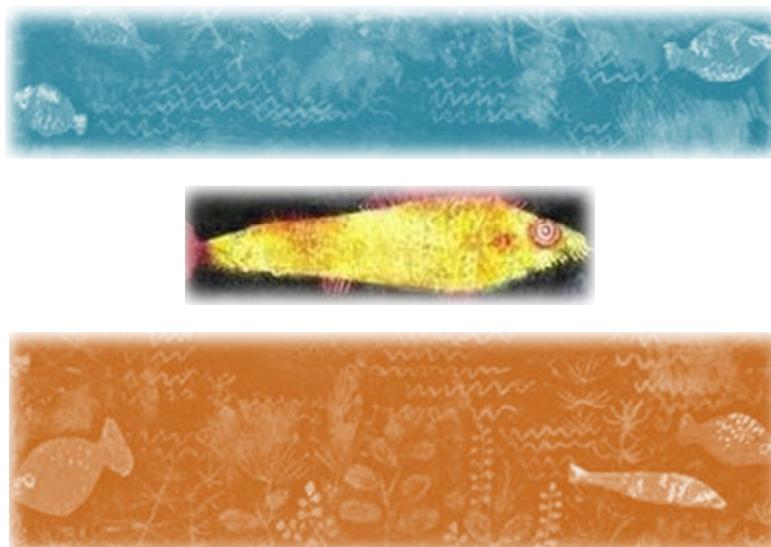


Figura 43. Variación del pez dorado de Paul Klee⁴¹⁶

415 El dibujo original y el poema se encuentran en el Diario anónimo, anotados el 20 de marzo de 1972.

416 Variación del original "El pez dorado," Paul Klee, 1925. Hamburger Kunsthalle. <http://www.almarevista.com/revista/blog/paul-klee-genio-dolor-y-angustia/>.

En el Fondo oscuro, los OJOS vertiginosos del pez, la palabra poética, equilibran un brillo desconocido, disuelven las figuras de la inmensidad del mar.

No podemos dibujar la palabra primordial en sí, solo podemos construir sus diagramas exteriores: “El paisaje retiene / alrededor del pez inmóvil / toda la luz del fondo no visible”⁴¹⁷.

La palabra fija y en tránsito, entrelaza vecindades simultáneas⁴¹⁸. Estamos ante una Hidráulica de la palabra con transvases entre fondo, forma y estructura.

Todo este fluir universal ya lo había previsto Novalis en sus cálculos diferencial e integral abstractos. En las ramificaciones multiplicativas del poema se promete un continuo ondulante; se manifiesta un fluido original ubicuo, allende las singularidades de los signos y, por el cual, la palabra poética hace “emerger un continuo global”, tal como lo explica, F. Zalamea,

En los líquidos y en los fluidos, Novalis encuentra un medio poético y conceptual privilegiado para poder transmitir el enlace continuo de lo singular y lo regular. Ya sea en el “Océano” (59), en el “río” (57), en el “agua” (61), en las “sombrias olas” (44), en las “ondas” (52), en los “fluidos” (34), o en los “torbellinos” (40), Novalis inventa un ritmo y unas imágenes rápidas, siempre en movimiento, que se adaptan a la “transformación continua” (59) de la naturaleza.

El poeta complementa la visión del científico, y, desde su experiencia singular, intuye una comunión plena con las regularidades que le envuelven. “Tan sólo los poetas tendrían que manejar los líquidos y hablar de ellos a la juventud” (62)⁴¹⁹.

Se trata de la *combinatoria* como mecánica de fluidos que estructura la palabra poética; mundos dentro de los mundos y disolución del peso de lo visible en la inmensidad del mar, suavidad,

417 Valente, 2006: 326

418 Jean Petitot utiliza el concepto bimodalidad referida a una doble presencia, física y morfológico-estructural, de simultaneidad de quietud y movimiento. Véase, por ejemplo, Jean Petitot, *Per un nuovo illuminismo*, Milano: Bompiani, 2009.

419 Zalamea, F. (2004). *Singularidades, Ramificación y Continuidad: Un Encuentro entre Riemann, Beethoven y Novalis*, op. cit., p. 13

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 aguas⁴²⁰.

En las letras hay gérmenes estructurales⁴²¹ dentro de gérmenes musicales, mundos dentro de los mundos. La propiedad de elevación de la palabra poética, su *suavidad* abstracta, fluye desde los entrecruzamientos del limo musical del mundo.

420 XII, Valente, 2006: 448

421 La estructura profunda aparece entrelazada con el impulso de la expresión. El poema o fragmento aparece como caja de resonancia propicia para reproducir la vibración de las palabras inalcanzables. Escuchemos a A. Grothendieck: “La estructura de una cosa no es de ningún modo una cosa que podamos “inventar”. Solo podemos develarla pacientemente, modestamente –conocerla, “descubrirla”. Si hay alguna invención en ese trabajo, y si realizamos algún tipo de labor de herrero o de infatigable constructor, no es en modo alguno para “dar forma” o para “elevar” estructuras. ¡Éstas no nos han esperado para ser, y para ser exactamente lo que son! Es más bien para expresar, lo más fielmente que podamos, esas cosas que estamos descubriendo y sondeando, esa estructura reticente a entregarse, que intentamos cercar a tientas y con un lenguaje tal vez aún balbuceante. Así, nos vemos llevados constantemente a “inventar” el lenguaje más apto para expresar finamente la estructura íntima de la cosa matemática, y a “construir”, gracias a ese lenguaje, paso a paso y por entero, las “teorías” que deben dar cuenta de lo que ha sido aprehendido y visto. Hay allí un movimiento de vaivén continuo, ininterrumpido, entre la aprehensión de las cosas y la expresión de lo que es aprehendido, gracias a un lenguaje que se afina y se recrea al hilo del trabajo, bajo la presión constante de las necesidades inmediatas. Alexander Grothendieck, *Récoltes et Semailles (“Cosechas y siembras”*, 1985-86, 1000 pp.). Se trata de trabajos inéditos, fotocopios y en parte digitalizados, disponibles en la página www.grothendieckcircle.org promovida por Leila Schneps y Pierre Lochak. p. 27. Las comillas y los énfasis son de Grothendieck

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA.VV., (2007). *Obras filosóficas y científicas de G.W. Leibniz*. Granada, España: Comares.
- Agamben, G. (2003). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia, España: Pre-textos.
- Altarriba, A. (1987). Sobre literatura potencial. En Altarriba, A. (ed.). *Actas del Encuentro celebrado en Vitoria del 2 al 6 de diciembre de 1985*, Universidad del País Vasco, Bilbao, España.
- Arnaldo, J. (2008). Goethe: el paisaje como imagen. En Arnaldo, J. (ed.). *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.
- Aullón de Haro, P. (2006). *La sublimidad y lo sublime*. Madrid, España: Editorial Verbum.
- Blanché, R. (1965). *La Axiomática*. México: Centro de Estudios Filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Bruno, G. y Dialoghi-Italiani, S. (1958). Florencia, Italia: Editorial.
- Cassirer, E. (1998). *Filosofía de las formas simbólicas, El lenguaje* (tomo 1). México: Fondo de Cultura Económica.
- Celan, P. (1999). *Obras Completas*. Madrid, España: Editorial Trotta.
- Chillida, E. (2005). *Chillida: Logos, espacio de la palabra* [Exposición del 1 de julio al 15 de agosto de 2005]. Convento de Santo Domingo, Ronda Málaga, Universidad de Málaga.
- De Mora-Charles, M.S. (año/s.f.). *Leibniz y los múltiples "Usos" de su Arte Combinatoria. Aspectos Matemáticos*. Bilbao, España: Universidad del País Vasco.

- De Paz Blanco, M.R. (2008). *Lenguaje y Experiencia en La Mística Judía* (tesis de ¿licenciatura, maestría?, no publicada). Licenciatura de..., Programa de..., Facultad de..., Universidad de..., Madrid, España.
- Deleuze, G. (1988). *Diferencia y Repetición*. Madrid, España: Júcar Universidad.
- Deleuze, G. (1989). *El Pliegue*. Barcelona, España: Paidós.
- Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Derrida, J. (1989). *Márgenes de la Filosofía*. Madrid, España: Cátedra.
- Dolezel, L. (1997). *Historia breve de la poética*. Madrid, España: Síntesis.
- Domínguez Rey, A. (2008). *Palabra respirada: hermenéutica de lectura*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Domínguez-Rey, A. (2003). *El drama del lenguaje*. Madrid, España: Verbum, UNED.
- Domínguez-Rey, A. (2006). *Palabra respirada: hermenéutica de lectura*. México: Universidad Iberoamericana, Ediciones EON.
- Eco, H. (1994). *La búsqueda de la lengua perfecta en la cultura europea*. Barcelona, España: Crítica.
- Egido, A. (1986). El encomio de la «lición de callar» viene lógicamente apoyado por la escuela de Pitágoras, dónde «retórico el silencio doctrinava». En *La poética del silencio en el Siglo de Oro. Su pervivencia*. Burdeos, Francia: Bulletin Hispanique, LXXXVIII, 1-2.
- Enciclopedia de las Matemáticas. (13° ed.). (1993). Moscú, Rusia-Madrid, España: Editorial MIR.
- Escobar-Borrego, F.J. (2012). Tres lecciones de tinieblas, de José Ángel Valente. *Enthymema*, VI, pág-pág. Recuperado de: <http://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>
- Ferrater-Mora, J. (1994). *Diccionario de filosofía* (4° ed.). Barcelona, España: Ariel.
- Forcano, M. (trad.). (2013). *Libro de la creación* (edición bilingüe). Barcelona, España: Fragmenta.
- Friedrich, H. (1974). *La estructura de la lírica moderna: de Baudelaire hasta nuestros días*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Gadamer, H.G. (1998). *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona, España: Paidós.

- Godwin, J. (2009). *Introducción y Edición. Armonía de las Esferas. Un libro de consulta sobre la tradición pitagórica en la música*. Girona, España: Atalanta.
- Gómez-Ramos, A. (2000). *Entre las líneas: Gadamer y la pertinencia de traducir*. Madrid, España: Visor.
- Góngora, L. (2000). *Obras completas Antonio Carreira (1º ed.)*. Madrid, España: Biblioteca Castro.
- Gottfried, B. (año). "POEMA", Versión de Eustaquio Barjau. Recuperado de: <http://amediavoz.com/benn.htm#PALABRAS>
- Gran Vox. (1995). *Diccionario de Matemáticas*. Barcelona, España: Biblograf.
- Guénon, R. (1995). *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona, España: Paidós.
- Hahn, H. (1983). La crisis de la intuición. En Newman, J. (ed.). *Sigma. El mundo de las Matemáticas* (Tomo 6). Barcelona, España: Grijalbo.
- Hani, J. (1999). *Mitos, ritos y símbolos: los caminos hacia lo invisible*. Palma de Mallorca, España: José J. de Olañeta.
- Heidegger, M. (1990). *De camino al habla*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal.
- Hofmann, W. (2008). Ve en lo finito hacia todas partes. En Arnaldo, J. (ed.). *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*. Madrid, España: Círculo de Bellas Artes.
- Hofstadter, D. y Gödel, E. (1987). *Bach: un eterno y grácil bucle*. Barcelona, España: Tusquets.
- Honderich, T. (ed.). (2001). *Enciclopedia Oxford de Filosofía*. Madrid, España: Tecnos.
- Humboldt, W.V. (1990). *Sobre la diversidad de la estructura del lenguaje humano y su influencia sobre el desarrollo espiritual de la humanidad (1º ed.)*. (Agud, A. trad.). Barcelona, España: Ministerio de Educación y Ciencia, Anthropos.
- Ifrah, G. (1997). *Historia universal de las cifras: la inteligencia de la humanidad contada por los números y el cálculo*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- Jean Chevalier, J. y Gheerbrant-Herder, A. (dir.). (1999). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: editorial.
- Jiménez, J.R. (1999). *Unidad*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Jourdain, P.E. (1983). La naturaleza de las Matemáticas. En Newman, J. (ed.). *Sigma. El mundo de las Matemáticas* (Tomo 6). Barcelona, España: Grijalbo.
- Kant, E. (2007). *Crítica del juicio* (11ª ed.). Madrid, España: Espasa-Calpe.

- Kline, M. (1985). *Matemáticas: La pérdida de la certidumbre*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Kline, M. (1992). *El pensamiento matemático de la Antigüedad a nuestros días II*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Kline, M. (1994). *El pensamiento matemático de la antigüedad a nuestros días*. 1ª ed. Madrid: Edición Alianza.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica 2*. Madrid, España: Fundamentos.
- Ladrière, J. (1969). *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*. Madrid, España: Tecnos.
- Leibniz G.W. (1982). *Escritos Filosóficos*. Buenos Aires, Argentina: Charcas.
- Leibniz, G.W. (1981). *Monadología, Clásicos el Basilisco*. Oviedo, España: Pentalfa Ediciones.
- Mallarmé, S. (1987). *Prosas*. Madrid, España: Alfaguara.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Elogio de la filosofía seguido de El lenguaje indirecto y las voces del silencio*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Mina, J. (1993). "De la U al PO", *Sobre Literatura Potencial*. Barcelona, España: Anthropos.
- Moshe I. (1989). *L'expérience mystique d'Abraham Abulafia*. Paris, Francia: Éditions du Cerf.
- Musil, R. (1985). *El hombre sin atributos* (2ª ed.). Barcelona, España: Seix Barral.
- Novalis, F. L. Von H. (1976) (La enciclopedia (notas y fragmentos). Caracas: Editorial Fundamentos.
- Novalis, F. y Von H, L. (1976). *La enciclopedia (notas y fragmentos)*. Caracas, Venezuela: Fundamentos.
- Peinado, E.C. (año/s.f.). *La influencia de Boehme en Tres lecciones de tinieblas: "Alef" y "Bet"*. Ciudad, País: Editorial.
- Peirce, C.S. (1902). *Reconstrucción analítica de Joseph Ransdell. La Lógica Considerada como Semiótica*. Recuperado de: www.unav.es/gep/L75.pdf
- Poe, E.A. (1987). *Ensayos y críticas*. Madrid, España: Alianza.
- Russell, B. (2001). *Misticismo y lógica y otros ensayos*. Barcelona, España: Edhasa.
- Schlegel, F. (1994). Fragmentos del Athenäum (1798). En Arnaldo, J. (ed.). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Madrid, España: Tecnos.

- Scholem, G. (1996). *Grandes Tendencias de la Mística Judía*. (Oberländer, B. trad.). Madrid, España: Siruela.
- Serres, M. (1996). *La comunicación*. Barcelona, España: Anthropos.
- Spengler, O. (1983). El significado de los números. En Newman, J. (ed.). *Sigma. El mundo de las Matemáticas* (Tomo 6). Barcelona, España: Grijalbo
- Steiner, G. (1995). *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, G. (2001). *Gramáticas de la creación*. Madrid, España: Siruela.
- Szondi, P. (1992). *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*. Madrid, España: Visor.
- Trías, E. (1996). *Diccionario del espíritu*. Barcelona, España: Planeta.
- Trías, E. (1999). *La razón fronteriza*. Barcelona, España: Destino.
- Tzvetan, T. (1991). *Teorías del símbolo*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- Valente, J. A. (1973). *El fin de la edad de plata*. Barcelona: Seix Barral
- Valéry, P. (1993). *Estudios filosóficos*. Madrid, España: Visor.
- Valéry, P. (1995). *Estudios Literarios*. Madrid: Visor.
- Valéry, P. (1998). *Teoría poética y estética*. Madrid, España: Visor.
- Valéry, P. (2000). *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Madrid, España: Visor.
- Vega, A. (2005). La imaginación religiosa en Ramon Llull: una teoría de la oración contemplativa. En Pastor, J.P. (coord.). *Ramon Llull (1232-1316): la convivencia entre las diferentes culturas y el diálogo inter-religioso. Mirabilia 5, Revista Electrónica de Historia Antigua e Medieval, vol(núm), pág-pág*.
- Wittgenstein, L. (1992). *Gramática Filosófica*. México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Zalamea, F. (2000). *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*. Bogotá, Colombia: Convenio Andrés Bello.
- Zalamea, F. (2004). Singularidades, Ramificación y Continuidad: Un Encuentro entre Riemann, Beethoven y Novalis. *Boletín de Matemáticas, 11(1)*, 4-18. Recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/bolma/article/view/40285>
- Zalamea, F. (2010). *Razón de la frontera y fronteras de la razón*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia, Colección Obra Selecta.

Zalamea, F. (2011). Grandes corrientes de la matemática en el siglo XX. III. La matemática de las estructuras 1940-1970. *Boletín de Matemáticas*, 18(2), 143-156.

Recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/bolma/article/view/40837>

Zalamea, F. (2011). *La figura y la torsión. Pasado y presente de una visión ondulada del mundo* [Premio Internacional de Ensayo Jovellanos]. Valencia, España: Institució Alfons el Magnànim.

Zalamea, F. (2012). Grandes corrientes de la matemática en el siglo XX. IV: La matemática de los tranvases 1960-1990. *Boletín de Matemáticas*, 19(1), 19-36. Recuperado

de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/bolma/article/view/40841>

Zellini, P. (1991). *Breve historia del infinito*. Madrid, España: Siruela.

BIBLIOGRAFÍA DE Y SOBRE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

1. POESÍA

A modo de esperanza, Rialp, Madrid, 1955.

Al Dios del lugar, Tusquets, Barcelona, 1993.

Breve son, El Bardo, Barcelona, 1968.

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.

El fulgor, Cátedra, Madrid, 1984.

El inocente, Joaquín Mortiz, México, 1970.

Fragmentos de un libro futuro, Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, Barcelona, 2000.

Interior con figuras, Barral, Barcelona, 1976.

La memoria y los signos, Revista de Occidente, Madrid, 1966.

La voz de José Ángel Valente. Poesía en la residencia, Residencia de Estudiantes, Madrid, 2001.

Mandorla, Cátedra, Madrid, 1982.

Material memoria, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1979.

Nadie, Fundación César Manrique, Teguise, Tenerife, 1996.

No amanece el cantor, Tusquets, Barcelona, 1992.

Poemas a Lázaro, Índice, Madrid, 1960.

Presentación y memorial para un monumento, Poesía para Todos, Madrid, 1970.

Sete cántigas de alén, presentación de Xesús Alonso Montero, Do Castro, Sada - A Coruña, 1981.

Siete representaciones, El Bardo, Barcelona, 1967.

Treinta y siete fragmentos, Prólogo de Antonio Domínguez Rey, Ambit Serveis Editorials, S.A., Barcelona, 1989.

Tres lecciones de tinieblas, La Gaya Ciencia, Barcelona, 1980.

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.

3. ANTOLOGÍAS POÉTICAS

El fulgor. Antología poética (1953-2000), selección y prólogo de Andrés Sánchez Robayna, Edición: Ed. amp., Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001.

El vuelo alto y ligero. Introducción, edición y selección de César Real Ramos, Universidad de Salamanca, Salamanca/ Madrid, 1998.

Entrada en materia, edición de Jacques Ancet, Cátedra, Madrid, 1989.

Noventa y nueve poemas, por José-Miguel Ullán, Alianza, Madrid, 1981.

Poemas, Edic. bilingüe castellano-portugués. Prólogo de Antonio Domínguez Rey, Espiral Mayor, AULIGA, Coruña, 2001.

4. RECOPIACIÓN DE NARRATIVA

El fin de la edad de plata seguido de *Nueve enunciaciones*, Tusquets, Barcelona, 1995.

5. ENSAYOS

“Frontera,” *La Alegría de los Naufragios. Revista de Poesía*, Nº 1 y 2, Huerga y Fierro, Madrid, 1999.

Anatomía de la palabra, Pre-Textos, Valencia, 2000

Con José Lara Garrido, *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Tecnos, Madrid, 1995.

La experiencia abisal, Galaxia Gutemberg: Círculo de Lectores, Barcelona, 2004.

Las palabras de la tribu, Tusquets, Barcelona, 1994.

Notas de un simulador, La Palma, Madrid, 1997.

Variaciones sobre el pájaro y la red, precedido de la Piedra y el centro, Tusquets, Barcelona, 2000.

6. COLABORACIONES CON OTROS ARTISTAS

Cabo de Gata. La memoria y la luz, con fotografías de Manuel Falces, Unicaja, Granada, 1992.

Calas, con fotografías de Jeanne Chevalier y texto de Erica Pedretti, Bienne, Canal - Junta de Andalucía, 1989.

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 Antoni Tàpies, *Comunicación sobre el muro*, Ediciones de la Rosa Cúbica, Barcelona, 1998.

Con Juan Manuel Bonet y otros, *Ver las palabras, leer las formas*, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, 2000.

Desaparición figuras, con doce litografías de Paul Rebeyrolle, Editart, Ginebra, 1982.

El péndulo inmóvil, con tres augafortes de Antoni Tàpies, Editart, Ginebra, 1982.

Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte, Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2002.

Emblemas, con cinco serigrafías de Antonio Saura, Carmen Durango, Valladolid, 1978.

Las ínsulas extrañas. Lugares andaluces de San Juan de la Cruz, con fotografías de Manuel Falces, Junta de Andalucía / Turner Libros, Madrid, 1991.

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.

Para siempre, la sombra, con fotografías de Manuel Falces, Fundación Telefónica, Madrid, 2001.

Raíz de lo cantable, con diez linograbados de Jürgen Partenheimer, Elba Benítez Galería, Madrid, 1991.

7. TRADUCCIONES

Albert Camus, “El extranjero”, en *Obras 1*, Alianza, Madrid, 1996, y *El extranjero*, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2001.

Constantino Cavafis, *Treinta poemas*, Ocnos, Barcelona, 1972.

Constantino Cavafis, *Veinticinco poemas*, Caffarena & León, Málaga, 1964.

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.

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.

ACERCA DEL AUTOR

Sandra Lucía Díaz Gamboa. Socióloga. Universidad Nacional; Maestría en Literatura. Grado Cum Laude y Mención Honorífica. Doctora en Filología. Tesis: La experiencia de los límites en la poesía de José Ángel Valente y sus ‘implicaciones’ lógico-matemáticas. Obtuvo la calificación sobresaliente Cum Laude por unanimidad, Madrid.

PREMIO EXTRAORDINARIO DEL DOCTORADO 2008-2009. ESPAÑA.

POSDOCTORADO. “La belleza de lo sintético en la literatura y las matemáticas: De los Diagramas de R. Llull a los Diagramas de J. Siles” Universidad de Valencia. 2019. Autora de: *Blanco, de Octavio Paz, o la estética de la evanescencia*. Editorial Universidad Javeriana. Bogotá. 2012. *El Prisma del Límite*. 3 Tomos. Publicado el Primer Tomo (583 hojas), Publicia, Alemania/España, 2013. Enciclopedia Botánica/Poética (Alfonsina). *Así en los Árboles como en las Aves*. Bogotá, 2017