

LA PALABRA DE CLARA JANÉS: UN CANTO DE SUPERVIVENCIA

Por Armando López Castro

Toda la escritura de Clara Janés, y muy especialmente la poética, está llena de lenguaje sagrado, anterior al pensamiento, cuya acción pretende devolver a la palabra su perdida inocencia, que sólo se puede alcanzar tras haber cruzado la noche en pos del alba. Y así, después de la prolongada lectura de *Una noche con Hamlet*, escribe aludiendo a ella misma: “Para mí, por lo tanto, el encuentro con Holan tiene un carácter de resurrección”. Porque la resurrección exige el paso por la sombras. Tal es el escueto sentido de toda iniciación¹.

En lo moderno, tal vez sea Unamuno, espíritu contradictorio y agónico, uno de los escritores que mejor ha sentido el viejo conflicto paulino entre la resurrección de la carne y la inmortalidad del alma. Sin embargo, a diferencia de San Pablo, que buscó la resurrección de la carne en un Cristo histórico, para Unamuno el Verbo hecho carne, cuando le llega la muerte, no quiere vivir en la inmortalidad histórica, sino en la resurrección real, pues si no resucita el cuerpo tampoco lo hace el alma. De este modo, la resurrección del Verbo, de la Palabra que se hace carne, tendrá como objeto la permanencia, cualidad fundamental de la poesía, y los poemas, “hijos del alma”, tendrán el carácter de fórmulas mágicas, mediante la invocación y el conjuro, y estarán destinados a darle la eternidad a la palabra por virtud del ritmo. Como las fórmulas litúrgicas de las oraciones, que persisten a lo largo de los siglos y conservan

¹ La cita procede de *La gruta de las palabras* (Universidad de Oviedo, 2003, p.41), que después ha servido de Prólogo a la *Obra selecta* del poeta checo (Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010). En cuanto a la presencia del lenguaje sagrado, que trata de reencontrar la huella de la palabra originaria, remito al ensayo de M.Zambrano, “Apuntes sobre el lenguaje sagrado y las artes”, en *Algunos lugares de la pintura*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, pp.99-119.

íntegro su poder, el poema, en su experiencia unificadora de sentir y pensar, representa lo vivo, lo fecundo, y su expresión, símbolo de una realidad latente, se hace lenguaje verdaderamente creador, canto de supervivencia, sonoro y libre, pues para que las palabras digan algo, es necesario que previamente hayan sido despojadas de conceptos, dejando sonar su contenido, pues la música llega adonde no llegan las palabras con sus significados. La música de las palabras, el “milagro musical”, del que habla Valle Inclán en *La lámpara maravillosa*, rebasa los límites del mundo conocido y nos devuelve a una visión anterior a la voz, a un estado de posibilidad, necesario para recuperar el sentido de la vida en todo su despliegue, y donde la palabra se sostiene en la inminencia de su transformación².

Si lo poético es una revelación inmediata en la forma, aboliendo las distancias para nombrar lo inminente, percibimos que la experiencia del límite, espacio cambiante y humano, es condición de toda escritura, cuyo fondo enigmático nos impulsa a la ruptura de los márgenes y a la incorporación de otros ámbitos. Así lo vemos en el poema “Fugacidad de lo terreno”, de *Límite humano* (1973), donde la conciencia de la fugacidad alumbra el deseo de lo eterno, de lo absoluto, que no se puede alcanzar sin la memoria de la tierra, que es lo que más profundamente nos pertenece:

FUGACIDAD DE LO TERRENO

Todo es de polvo, soledad y ausencia.
 Todo es de niebla, oscuridad y miedo.
 Todo es de aire, balanceo inútil,
 sobre la tierra.

- 5 Manos vacías que acarician viento,
 ojos que miran sin saberse ciegos,
 pies que caminan sobre el mismo trecho
 siempre de nuevo.

- Vemos sin ver y en la tiniebla estamos.
 10 Somos y somos lo que no sabemos.
 Hay en nosotros de la llama viva
 sólo un reflejo.

² Lo poético viene siempre del sentimiento de una inminencia, de algo que todavía no se ha manifestado, pero que se percibe antes que su propia manifestación. Sobre ello escribe M. Ballester: “De ahí, también, que el decir poético, en su límite—y en su origen—tienda al *canto*, en el que directamente se revela lo dicho como significación musical, sin que ya pueda hablarse de distancia entre la *palabra* y el *ser*”, en *Crítica y marginales. Compromiso y trascendencia del símbolo literario*, Barcelona, Barral Editores, 1974, pp-98-99.

Caen los días en otoño eterno.
 Pasan las cosas entre sueño y sueño.
 15 Llega la noche de la muerte. Y calla
 nuestro silencio.

La continuidad entre lo efímero y lo eterno reclama un lenguaje sin interrupciones, que cumple la función de penetrar y fundirse con lo otro. A ello contribuye la ligadura métrica y el carácter acentual de la estrofa sáfica, cultivada por Alcázar y Villegas en el Siglo de Oro, y más tarde por Meléndez Valdés en la época neoclásica y por Unamuno en el Modernismo (véase el poema “El mar de encinas”, de su libro *Poesías*), y en donde la individualidad del pentasílabo dactílico parece afirmarse sobre la unidad de los endecasílabos. Dentro de ella, Clara Janés crea un poema de sostenida prolongación, en donde los principales recursos expresivos, como el valor sugerente de la aliteración (“Somos y somos los que no sabemos”); el predominio de las formas verbales en presente, sobre todo las de la última estrofa (“Caen”, “Pasan”, “Llega”), que subrayan la temporalidad; la construcción paralelística de las estrofas, en donde la reiteración de idénticas estructuras sintácticas (“Todo es de polvo, soledad y ausencia”, “Manos vacías que acarician viento”, “Vemos sin ver y en la tiniebla estamos”), sirven para matizar un mismo clima de angustia existencial; y la aparición de símbolos poéticos, como “el aire”, “el viento”, “la llama viva” y “la noche de la muerte”, revelan todos ellos un clima de renovación (“siempre de nuevo”), que es garantía de permanencia. En efecto, todo el poema discurre hacia esa estrofa final, en donde la equiparación de la noche con la muerte (“Llega la noche con la muerte”), que tanto recuerda el poema “Vendrá de noche”, de Unamuno, perteneciente a su obra *Romancero del destierro* (1927), donde la anticipación de la muerte en la noche que todo lo funde y transforma, sirve para engendrar un ansia de vida eterna, una indeterminación en el límite de la disolución y el renacer, un silencio al que sólo se puede acceder en el punto de la más extrema soledad, lo cual viene matizado por la flexibilidad rítmica del encabalgamiento (“Y calla / nuestro silencio”), que tiene por objeto borrar la separación entre lo inmediato y lo trascendente. Gracias a la poesía, a su conocimiento intuitivo de la realidad, es posible vislumbrar una transición de la angustia a la esperanza, de lo temporal a lo eterno, por el firme deseo de seguir siendo, de hacer visible lo que no es en el espacio de fermentación del poema³.

³ Nada hay que decir de la muerte, experiencia límite de lo desconocido, por eso se identifica con el silencio. Sobre ello escribe G.Bataille: “Búsqueda del silencio más perfecto, búsqueda que de hecho tiene lugar, búsqueda de lo que acerca más al silencio. Revuelta impugnando toda posibilidad y sólo ateniéndose a lo imposible”, en *La oscuridad no miente*, Madrid, Taurus, 2002, p.101. En cuanto al tratamiento de la muerte como visión de la “vida abierta”, véase el estudio de F.Cheng, *Cinco meditaciones sobre la muerte*, Madrid, Siruela, 2015.

En el abismo de la negación, territorio de la libertad, alumbra el fulgor de la posibilidad y de la creación, Precisamente porque no hay distancia en ese fondo de lo indeterminado, donde la escritura empieza a formarse, los opuestos se confunden y se mantiene una viva relación entre lo animal y lo humano, como vemos en el poema “Gato compañero”, de *Libro de alienaciones* (1980), donde lo poético, no sujeto a intención, apunta a la presencia inalcanzable de lo incognoscible, proximidad infinitamente lejana, en la que la realidad entera se pone a poetizar:

GATO COMPAÑERO

No hay nada de ficción,
 apenas un diálogo mudo,
 no hay comunicación
 ni comprensión siquiera del dolor,
 5 no hay compasión.
 Hay sin embargo un destino tenaz
 de abandono impotente
 a seguir siendo
 en manos no de lo desconocido
 10 sino de lo absolutamente incognoscible.

La palabra poética es por naturaleza ininteligible, por eso abandona el lenguaje instrumental y apunta a “un saber del no saber”, a un *intelligere incomprehensibiliter*, en palabras de Nicolás de Cusa, o a “un entender no entendiendo”, según dice Juan de la Cruz en las “Coplas hechas sobre un éxtasis de harta contemplación”. De las dos partes en que se divide el poema, separadas por la línea fronteriza de la adversación (“Hay sin embargo”), la atención de lector se concentra, no en la negación de lo concluso, sino en la apertura “a seguir siendo”, gracias a la cual la forma reingresa en la formación (“Palabra que no es concepto, pues es ella la que hace concebir”, dice María Zambrano). Tal vez por eso, lo que se da en ese movimiento de apertura, subrayado por la no separación entre la continuidad de los versos iniciales y el aislamiento de los versos finales, es un tránsito de lo discursivo a lo intelectual, de la comunicación a la contemplación. De este modo, esa relación entre el hablante y el animal (“apenas un diálogo mudo”), que tiene por objeto hacer de la aventura lingüística un proceso de intercambio y transformación mutua, se sitúa en el contexto paradójico de la *docta ignorantia*, que desde el pseudo Dionisio atraviesa toda la tradición mística y que, a nivel poético, remite a un decir de lo indecible, a un espacio vacío y generador en que el poema se funda. El poema sería así un ser de lenguaje, cuya función es dialogar con el universo viviente, un acontecimiento lingüístico donde se mezcla lo contradictorio y brota el impulso que tiende al ideal de universalidad.

En su abolición del *discursus*, la creación poética va en contra de cualquier intento de realización y se sitúa en el límite extremo de “lo absolutamente incognoscible”, en la experiencia irreductible de un viaje interior, llevado a cabo entre la nostalgia del pasado y la dura condición del presente, que nos conduce al término de lo posible, infinito de la metamorfosis buscada por la poesía⁴.

En su desarrollo orgánico, el movimiento de la escritura es circular, no lineal, y va evolucionando por medio de capas envolventes, igual que el desarrollo de un fruto. Quiere esto decir que en cualquier trayectoria poética lo más importante no son las rupturas, sino las continuidades, el hilo conductor que atraviesa los fondos oscuros de la memoria y se convierte en eje portador de sustancia. Desde este punto de vista, resulta significativo el encuentro de Clara Janés con Vladimir Holan, “el poeta de la noche”, que supone un punto de inflexión en su trayectoria, puesto que lo que había escrito antes o iba a escribir después ha de referirse a ese punto de extrema tensión, que parece contener en síntesis los elementos centrales de una voz que había de ingresar, por derecho propio, en la tradición poética de su lengua. De ese encuentro brota una *sintonía*, “un aura radiante”, que se hace transparente por la pertenencia a un centro, a un momento de plenitud que tiene como función atraer lo disperso. En ese espacio nuclear, que remite al origen del canto, se inscriben los poemas de *Vivir* (1983), *Kampa* (1986) y *Ver el fuego* (1993), obras mayores de nuestra tradición poética y de cualquier tradición. De la primera de ellas, donde el tono anhelante traduce una lucha de lo que se niega a desaparecer, procede este breve y singular poema:

ROSA DEL DESIERTO

Las rosas rojas de indetenible aliento
cuya energía núbil de capullo
en esplendor y aroma se transforma,
testigo son de plenitud y de tránsito.

- 5 Esta pequeña piedra, sin embargo,
no entra en competencia con el tiempo,
no le teme al no ser, pues ser le basta,
la perfección de lo imposible muestra.

⁴ La creación poética es una experiencia de lo radical y fuera de esa radicalidad no existe. Hablando de la *Divina Comedia* de Dante, cuya escritura no está constituida, sino en trance de constituirse, señala Ph.Sollers: “Hay que afirmar que el poema entero está como vuelto hacia ese lugar vacío que lo lee y al que se dirige para volverse él mismo legible”, en *La escritura y la experiencia de los límites*, Valencia, Pre-Textos, 1978, p.17. En cuanto a la consideración del poema como acontecimiento lingüístico, remito al estudio de D.Attridge, *La singularidad de la literatura*, Madrid, Abada Editores, 2011, pp.133-136.

Desde su raíz, la palabra ha de ser forma y germen, forma que la hace ser real en el poema, espacio de revelación donde aparece la “rosa del desierto”, y germen inicial del que queda un aliento nacido del “tiempo destruido”. En realidad, el significado del poema se aclara con la visión de ambos símbolos, con la perfección de la rosa (“No la toques ya más / que así es la rosa”, dice Juan Ramón), que al consumirse queda en lo intacto, y con la permanencia de la piedra, que desafía al tiempo y queda indefinible en su quietud. Y así el poema viene a ser lo que se ha ido formando en medio de la destrucción, un campo donde crece el sentido y lo inmediato se trasciende, según recoge el verso final (“la imperfección de lo imposible muestra”), pues es propio de la palabra poética contener dentro de sí otras formas, ser piedra de luz perenne. La piedra, que parece remontarse más allá de la vida misma, arrastra dentro de sí un estado de indeterminación original y reclama una búsqueda de los comienzos, que es tal vez la más decisiva de todas cuantas pueden llevarse a cabo. De hecho, la metamorfosis en que transcurre el poema hace que el “indetenible aliento” de la rosa, que es al par el de la palabra misma, se convierta en signo visible de renovación⁵.

La escritura conserva la posibilidad de su propio desarrollo y en su inmensa apertura, en su acogida de lo oculto, reclama un estado de disponibilidad, de recepción o escucha ante lo inesperado. A ello se refiere Clara Janés en *La voz de Ofelia*: “Es un movimiento enigmático el de la escritura. No se sabe a ciencia cierta si está en el interior o en el exterior su germen, porque es un deseo y una posesión, o acaso es una forma de visión, de transparencia... Y por ella una fuerza, un poder, pero es vano convocarla. Asoma su posibilidad en la niebla como algo inasible. Debe acudir ella. Y pueden ser meses y meses de espera”. Esa espera, donde el rumor sin huella sigue hablando para un tiempo distinto, es la que articula los poemas de *Kampa* (1986), donde el amor a distancia con la fidelidad de por vida al maestro, que revela una consonancia ética y estética, se refleja en una voz que no se pierde. De su prolongada lectura, que engendra un encuentro marcado por la complicidad, quisiera destacar el siguiente poema:

⁵ No es casual que este poema vaya dedicado “A Rosa Chacel”, quien destacó “el anhelo de ser” como fondo esencial de la entonces joven poeta en su ensayo “Clara Janés”, texto leído en la presentación del libro *Kampa*, celebrada el 2 de noviembre de 1978 en el Ateneo de Madrid, incluido como epílogo en la posterior edición (Hiperión, 1986), y recogido en *Obra completa. Artículos I*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén, 1993, Vol.III, pp.545-547. En cuanto al simbolismo de las piedras, que contemplan impasibles el paso del tiempo y proponen desde sí mismas una reconstrucción del mundo, véase el lúcido trabajo de R.Caillois, *Piedras*, Madrid, Siruela, 2011.

NUNCA

Y moriré ignorando tu caricia.

Nunca será mi cuerpo entre tus brazos
como la yerba tierna
bajo el rostro cansado.

- 5 Ni será como el agua
que tan dulce apacigua del arroyo
el cauce sediento.
Ni como el vino ardiente
que arrebató las venas.

10 Y moriré ignorando tu caricia.

Vladimir Holan escribe sus libros más importantes, *Una noche con Hamlet*, *Dolor*, *Toscana* y *Abismo de abismo*, entre 1948 y 1980, de modo que, cuando Clara Janés publica *Kampa* en 1986, el recuerdo de su desaparición aún era reciente y lo que hace la palabra, nacida del abismo de la separación, es intentar llenar ese vacío, alumbrar la posibilidad de un espacio de deseo. El lenguaje negativo de este poema, visible en el adverbio temporal (“Nunca”), cuyo enunciado, al aparecer en el título, afecta a todo el poema; la reiteración de un mismo verso, que va aislado estrófica-mente al principio y al final del poema (“Y moriré ignorando tu caricia”), lo cual le da una estructura concéntrica; y la anteposición de la conjunción negativa a símbolos de carácter positivo (“Nunca será como la yerba tierna”, “Ni será como el agua”, “Ni como el vino ardiente”), que indica la imposibilidad de su cumplimiento, no hace más que confirmar la experiencia desnuda del lenguaje, su posibilidad todavía incierta. Porque sólo borrando el recuerdo del otro en el abismo del vacío, que no se puede hacer callar, la palabra puede ir más allá, descubrir algo distinto. Si la caricia encarna un saber incierto, su marcha hacia lo invisible nos abre a lo desconocido, manteniendo una relación básica entre erotismo y trascendencia. Al introducir la negación en el espacio del deseo, la caricia se sustrae a la definición, como la palabra, y engendra una posibilidad para el lenguaje, una forma nueva de conocimiento⁶.

⁶ De esta voz formada sobre el abismo, que va al encuentro de su presencia oculta, ha hablado M.Zambrano: “La de *Kampa* es la voz del peregrino por amor, del caballero solitario que toda su vida ha soñado un amor y ha ido hacia él, paso a paso, corriendo riesgos, la muerte, dando su sangre a un tiempo, y por fin la encuentra”, de su artículo “La voz abismática”, publicado en la sección “Culturas”, de *Diario 16*, el 7 de diciembre de 1986, p.III. En cuanto a la analogía de la experiencia erótica y la poética en la escritura de María Zambrano, remito a mi ensayo “La ausencia del amor en María Zambrano”, recogido en *El canto de la alondra. Estudios sobre María Zambrano*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2013, pp.157-188.

Siempre que una obra marca un punto de inflexión, como es el caso de *Kampa* (1986), todo lo que viene después parte, en gran medida, de ella y ha de ser referido a ella. Y así como en la escritura de María Zambrano se produce una evolución de un pensar sobre lo poético a un pensar poético propiamente dicho, sobre todo a partir de *Claros del bosque* (1977), obra de clara ascendencia heideggeriana, en la de Clara Janés la iluminación o conocimiento de lo real procede de varias experiencias unidas, la escultura de Chillida, la tradición mística, el contacto con el pensamiento oriental, el saber científico, las cuales, además de poner de manifiesto que las distintas artes mantienen un fondo común, revelan la necesidad de habitar en el fondo, de que la palabra, a fuerza de penetrar en lo oscuro, se haga puro impulso germinal. Esa voluntad de permanecer en lo interior, donde se está a la espera de una señal, es una de las claves de *Ver el fuego* (1993), obra a la que pertenece el poema “Razón de ser”, en donde la poética de la ensoñación, del estar en vela, se hace latido, germen de un movimiento que no se detiene:

RAZÓN DE SER

Yo no soy más que el ave,
 menos soy,
 pues no tengo ni el árbol por cobijo
 ni unas alas que el terror escondan
 5 y ahuyenten la distancia
 ni es nítida mi voz
 ni expresa bien la entraña de la tierra.
 El ave dialoga con su ser
 y no le exige nadie más.
 10 Yo, en cambio, reclamada, aborto
 un cántico de olvido.
 Cada noche me musita el animal su instinto,
 los ríos me susurran,
 la hojarasca a los vientos da respuesta;
 15 yo por mi voz perezco
 en vano intento.
 Si de mi baja cuerda
 de amargura, mi destino tronchado,
 si de mi baja cuerda
 20 manara cuanto he amado,
 vibrante el mundo en mi garganta airado...
 Mas cómo ser murmullo del abismo.
 Acontece la sombra.
 Perdonad el silencio:
 25 la nada me recubre desde dentro.

A sí mismo se lleva el animal, concreto el paso,
 y la tierra da vueltas definiendo su ritmo;
 yo los inmóviles ojos entrego hacia lo oscuro,
 me doblo tristemente,
 30 mas no como capullo ni crisálida,
 sino en busca del fondo,
 como el agua del pozo que no acaba,
 y me torno alarido,
 toco entraña para iniciar el canto.
 35 Yo sé que en un principio
 todo fue lamento e exaltación gozosa,
 y hasta el gesto del hombre
 a su estro se ordenaba;
 emitían sus cráteres,
 40 émulos de las hojas,
 en acordes de quinta el aire regalado,
 y el crepitar del fuego
 se oía en sus heridas
 y el rugido del mar
 45 no se diferenciaba de su insomnio.
 Primero fue el aliento -sonido impenetrable-,
 y fue la carne música,
 y como el ave el hombre
 a la noche adornaba con el latido múltiple,
 50 con el claro destello
 de su garganta y pulso.

La experiencia poética participa a la vez de un doble movimiento: del abandono de lo transitorio y del intento de aproximarse a lo desconocido. Entre ambos extremos, el poeta ha de pasar a tientas por lo oscuro y su canto permanecer en estado naciente antes de darse a la luz. Porque crear es volver a lo inicial, al aliento que todo lo contiene (“Primero fue el aliento -sonido imperceptible-”), a un impulso rítmico, según revela la ruptura lingüística del guión o paréntesis, que palpita en todo lo dicho. Hacia él confluyen los restantes recursos expresivos del poema, como el valor sugerente de los puntos suspensivos (“vibrante el mundo en mi garganta airado...”), que subrayan el cumplimiento en la apódosis de lo enunciado en la prótasis; el predominio de la forma verbal en presente (“toco entraña para iniciar el canto”), que convierte al yo lírico en protagonista de la experiencia poética; la reiteración de una misma estructura sintáctica (“Si de mi baja cuerda”), que nos inscribe en el ámbito de lo musical con el recuerdo al fondo de la conocida composición garcilasiana; y la identificación del hablante con esa ave solitaria que atraviesa el poema (“Yo no soy más que el ave”, “El ave dialoga con su ser”, “y como el ave el hombre”), cuyo vuelo nos lleva a un reino superior y distinto, el de la poesía, que giran todos ellos en torno

a esa voz de la experiencia abisal (“yo por mi voz perezco / en vano intento”), que por llevar el vacío dentro de sí (“la nada me recubre desde dentro”), se hace maternal y fecunda (“Las madres del género humano llevan el abismo de la nada entre las piernas”, dice Henry Miller en *Trópico de Capricornio*). En realidad, ese deseo de hacerse vacío o espacio fecundante (“Mas cómo ser murmullo del abismo”), que es un saber de experiencia (“sino en busca del fondo”), es lo que convierte a la palabra en expresión musical (“y fue la carne música”), lo que muestra que lo importante es no ser nada (“menos soy”), pues para ser “latido múltiple”, es necesario sumergirse, tocar el fondo. En poesía, importa marchar sin saber adónde uno va, lo cual implica no estar sujeto a intención, dejarse llevar por la fecundante ausencia de lo incondicionado⁷.

Quien haya tenido un prolongado contacto con la obra de Chillida, como sin duda lo ha tenido Clara Janés, ha podido percibir en ella una “necesidad interior”, de la que habla Kandinsky hacia 1910, que nos adentra en la noción de vacío, espacio capaz de recibir o contener. En ese camino hacia la interioridad, que es también el de la palabra poética, se inscribe el libro *La indetenible quietud* (1998), producto de una larga espera en la que se va intensificando la amistad de Clara con el escultor vasco, iniciada ya en 1973, y al que pertenece este singular poema:

No quiere ser poblado el vacío
pues dejaría de ser,
y así teme la montaña
la concavidad forzada
5 que devora
su impenetrabilidad,
mas la piedra abre sus venas
y engendra un claustro de sombra,
negro agujero quedo
10 que todo lo apacigua.

La montaña, como el árbol o el pilar, participa del simbolismo del Centro, espacio sagrado por excelencia. A mediados de 1996, Chillida tuvo la intuición de crear un espacio interior dentro de una montaña, la de Tindaya en la isla de Fuerteventura, que en último término sería un espacio entre espacios interiores y exteriores, una experiencia de visión total. Esa montaña es un lugar en el mundo, por eso su vacío

⁷ Hablando de la escritura de Maurice Blanchot, señala Edmond Jabès: “Lo incondicional se da a decir en lo que no puede decirse, dándose a pensar mediante lo que no se deja pensar”, en *El libro de los márgenes, I*, Madrid, Arena Libros, 2004, p.84. En cuanto a ese saber de experiencia del vacío o de la nada, en el que confluyen tanto el místico como el poeta, remito al ensayo de J.A.Valente, “La experiencia abisal”, incluido en *La experiencia abisal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004, pp.192-208.

no debe ser “forzado”, sino preservado como “un claustro de sombra”, capaz de engendrar más luz. El hueco, “la concavidad de la montaña”, implica que la materia está dentro, permanecer en ese “negro agujero quedo / que todo lo apacigua”, para que realmente pueda salir algo y se manifieste. Paradójicamente, no es la penetración en el vacío lo que guía al hablante, pues así el vacío “dejaría de ser”, sino el deseo de dejarse penetrar por la propia intimidad de la materia, entrando en su fondo oscuro como un explorador, que nunca sabe lo que está delante. De esa materia que lo abarca todo surge algo nuevo, pero transformado, algo que por ser inesperado se sitúa más allá de toda conceptualización. En este sentido, lo que define la esencia de la materia, ya sea ésta una montaña o una piedra, es su lenta formación natural, el aparecer como un rumor en el que palpita cuanto no conocemos. De ahí que la entrada en lo oscuro no esté sujeta a intención y carezca de orientación predeterminada (“¿No será el paso decisivo para un artista el estar con frecuencia desorientado?”, se pregunta Chillida), revelándose así la forma generada por la materia misma como prolongación infinita de ésta. De esa materia infinita e informe, que es común a todas las artes, brota una escritura integradora, como la de Clara Janés, que nos abre sin cesar hacia lo ilimitado, hacia un espacio interior que se anuncia como promesa continua de revelación⁸.

La irrupción de lo maravilloso en lo cotidiano conserva el carácter de imprevisible. En la cultura occidental, tanto el desierto como el bosque son lugares de pruebas, en los que es difícil penetrar y donde se produce una regresión al estado de naturaleza. Penitencia y revelación son los rasgos específicos de esa aventura iniciática por el bosque, como vemos en tantos cuentos y leyendas medievales, que es a la vez un descubrimiento de sí mismo y una apertura hacia el otro. En la soledad del bosque o del desierto uno se pierde para volver a encontrarse, para dejarse guiar por la luz oscura (“la maleza me guiaba”), que tanto recuerda los conocidos versos de la *Noche oscura* (“sin otra luz y guía / sino la que en el corazón ardía”). Este vacío ejemplar alumbró los poemas de *Los secretos del bosque* (2002), en los que hay una persistente inquietud por lo inesperado, por la disponibilidad que nos proporciona. Veamos el primero de ellos:

⁸ Respecto a la penetración en la montaña, que es a la vez una apertura a un plano superior, señala C.Janés: “No es su idea violar esa montaña sagrada ni sus grabados primitivos relacionados con una fenomenología solar, sino respetar éstos y dar forma bella a la extracción de la piedra de una cantera, dotando a ese espacio de unas salidas al cielo para observar los astros”, de su ensayo “Él y la montaña”, recogido en *La indetenible quietud. En torno a Eduardo Chillida*, Madrid, Siruela, 2008, p.104. En cuanto al simbolismo del Centro, véase el estudio de M.Eliade, *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1979, pp.44-50.

- Cayó una estrella verde ante mis ojos
 y sus chispas naranjas
 señalaron el camino.
 Los abedules se apartaron.
- 5 En mi vagar solitario por los bosques
 acogí la señal.
 Hubo sonidos furtivos,
 un deslizarse entre las hierbas,
 crujir de ramas...
- 10 Bajo el ala de la luna,
 la maleza me guiaba.
 Mi corazón, durante años dormido
 despertó.
 Sentía una llamada.
- 15 Sentía el fuego más allá de la zarza.

Lo que late dentro del bosque es un manar secreto, la vida como algo natural e indestructible en el acto de poetizar, que es esencialmente una fidelidad a una llama que nos calienta, ese “calor santo” del que habló Keats, a un fuego vigilante que está en el origen mismo de lo poético. Por eso aquí, los diferentes recursos expresivos, como el valor sugerente de los puntos suspensivos (“crujir de ramas...”); el aislamiento de la forma verbal en indefinido (“despertó”), tiempo poético por excelencia; y la proliferación de símbolos (“una estrella”, “los bosques”, “el ala de la luna”, “Mi corazón”), reveladores de una dimensión sagrada, confluyen todos ellos en el iluminador verso final (“Sentía el fuego más allá de la zarza”), con el recuerdo al fondo de “la zarza ardiendo” que ve Moisés en lo alto del monte, imagen de lo temporal y lo eterno. El más allá de una realidad extraña exige una obediencia, característica del sentido religioso, y una acogida (“acogí la señal”), propia de la experiencia artística, pues lo que distingue a la palabra poética, que en el fondo no es más que una revelación de esa zarza que arde y no se consume, es su capacidad de acogida, su enorme poder de encarnación de las cosas. Lo que justifica la esencia de la poesía es su receptividad hospitalaria, el recogimiento de la alteridad femenina⁹.

⁹ Después de haber oído la voz de Dios “en medio de la zarza” y haber visto que ésta “no se consumía”, Moisés sólo puede guardar la distancia entre la imagen y su encarnación. Respecto a la hospitalidad de lo poético, que se sustrae a toda tematización, escribe J.Derrida a propósito de la escritura de Lévinas: “Porque es hospitalidad, la intencionalidad resiste a la tematización. Acto sin actividad, razón como receptividad, experiencia sensible y racional del *recibir*, gesto de acogida, bienvenida ofrecida al otro como extranjero, la hospitalidad se abre como intencionalidad pero no podría convertirse en objeto, cosa o tema”, en *Palabra de acogida*, Madrid, Trotta, 1998, p.69. En cuanto a la consideración de *Los secretos del bosque* como aventura espiritual, véase el ensayo de G.Gorga López, “Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés”, en *Dicenda*, Vol.26 (2008), pp.83-100.

Hablando de la soledad del desierto, escribe Edmond Jabès: “No se puede ser el otro. Toda verdadera proximidad pasa por la diferencia”. Si en *Los secretos del bosque* el internarse en lo desconocido supone un retorno a la palabra inicial, en *Los números oscuros* (2006), que en gran medida viene a ser su continuidad, no se quiere abandonar ese fondo oscuro de experiencia donde “Duermen los números oscuros”, como se dice en el poema final del libro. De ese sueño el poeta no quiere despertar, participando de las analogías matemáticas que cifran el universo, pues sólo puede singularizarse despersonalizándose, volviéndose anónimo. Así lo vemos en el poema que da título al libro, donde la música aparece adherida a la palabra y el número, desprovisto de toda pertenencia, nos lleva hasta el final, superando lo contradictorio en busca de lo esencial y aproximando el lenguaje a su más alto nivel de expresión:

LOS NÚMEROS OSCUROS

Desde la primera noche hubo un mensaje oscilante, que se mostraba y se ocultaba. Recogí su eco y lo guardé en un cofre: era el primer número oscuro que llegaba a mis manos.

Por entonces hubo también una respuesta: el segundo de aquellos números. Igualmente lo guardé. Ambos, además, eran candentes y no podían tocarse. No sumé ni resté, dejé que siguieran su curso. Luego llegaron otros. De vez en cuando abría el cofre y veía que habían aumentado y que se trezaban y destrenzaban, de tal modo que me daba vértigo mirarlos.

Fuera del cofre las ecuaciones eran distintas y algún día pasaba todavía aquel pájaro que llevaba una flor en el pico y la depositaba en mi pelo.

Los números oscuros son cifra de lo incomunicable y a la vez ensanchan la propia visión. Aún no han despejado todas las incógnitas e incluso alguno se ha escapado del cofre, pero actúan como espejos.

Yo sigo sin tocarlos, respetando su orientación. Tampoco he despejado mi incógnita: mis números, que son distintos, se perdieron en el bosque de los secretos.

*

Quando el cofre esté lleno no necesitare hacer operación alguna: sabré que el resultado es cero. Entonces lo lanzaré a las aguas y lo veré alejarse como un barco cargado de amenazantes lanzas.

No sé si ese cero que quede será blanco o negro, no sé si algún día me permitirá volver a ver aquel sueño.

De entrada, habría que empezar diciendo que la poesía no es la antiprosa, pues como señaló fray Luis de León en un texto memorable, en la prosa ha de entrar también como componente la “armonía del número”. En efecto, el número no sólo contribuye a levantar la lengua “del decaimiento ordinario”, sino que además la aproxima al ideal de la música, que busca siempre un significado metafísico, tras-

cedente. Si tenemos en cuenta que la realidad tiene una zona de sombra que no se podrá conocer, la palabra asistida por la música es la encargada de rescatar la unidad perdida. De acuerdo con ello, los números o sonidos de la música, que vienen de un tiempo que ya no existe, no dejan de abrirse paso en la exploración de lo incognoscible (“Los números oscuros son cifra de lo incomunicable y a la vez ensanchan la propia visión”), de una naturaleza escrita en caracteres matemáticos, como afirmaron Pitágoras, Platón y Galileo, que en su fluir muestra una serie de analogías que deben ser preservadas. De ahí que en el poema, al menos en su primera parte, esté muy presente la idea de guardarlos, según ponen de manifiesto tanto la forma verbal en indefinido (“guardé”), como el símbolo del “cofre”, tal vez para que su sentido quede intacto en lo oscuro y no llegue a perderse (“Yo sigo sin tocarlos, respetando su orientación”). Además, el poeta sabe que la música dura siempre, por eso, en su recuperación originaria de la realidad, el número se convierte en símbolo del fluir del universo (“dejé que siguieran su curso”), en camino hacia el punto cero, que remite al silencio primordial, núcleo de toda escritura. La asimilación de lo poético a lo musical en el instante de la libertad del punto cero (“sabré que el resultado es cero”), hace que la segunda parte del poema sea complementaria de la primera, pues la aventura poética, simbolizada por “un barco cargado de amenazantes lanzas”, del riesgo que acompaña a toda escritura, es una experiencia radical en la que uno puede acabar quemándose, pues la palabra ha de llevar el lenguaje al punto cero de la indeterminación absoluta, de la infinita libertad. En su camino hacia la visión de lo originario, la voz poética, que procede de una experiencia inexplicable, se convierte en cifra de un saber intuitivo donde la realidad enteramente se contempla, en expresión de la fecundidad de lo ausente, de la unidad de la naturaleza, que es lo que el canto debe nombrar¹⁰.

El poeta intenta decir la vida y la muerte en el espacio reducido del poema. Por eso recurre al silencio interminable de la nada, imposible de romper, para que en él algo pueda ser escuchado. La nada, lejos de presentarse con la luz desoladora del desamparo, como ocurre dentro del pensamiento existencialista, se ofrece como germen o posibilidad fecundante (“Esa nada que abunda”, dice Beckett en *Textos para nada*), pues no se puede tener algo sin nada. Esa nada creadora, que adquiere una dimensión erótico-religiosa en *Creciente fértil* (1989), ya que en este libro el canto en forma de oración contribuye a que el dios que desaparece vuelva a aparecer

¹⁰ La naturaleza es la nostalgia de un sueño, el de la unidad perdida del origen, que la voz poética pretende recuperar. Hablando de ella, escribe Clara Janés: “Así, nace la voz que es ya danza, es ritmo. Y es el latido del corazón. Ese latido es trasunto del que alberga todo lo vivo, del que anida en el árbol y en la planta, en el agua, en los manantiales y también en los astros”, de su ensayo “De la voz”, que abre *La palabra y el secreto*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999, p.13. En cuanto al significado metafísico de la música, véase el estudio de V.Jankélévitch, *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha Decay, 2005.

en primavera, se convierte en verdadero centro germinante en *Río hacia la nada* (2010), cuya escritura revela una visión de la totalidad en la que vienen a integrarse las distintas artes. Así en el poema 29 de este libro, donde tan visible es la fusión de cromatismo y música, la nada se presenta como “el germen de los colores”, según se dice en el poema “Visión del rojo”, de *Variables ocultas* (2010), como disolución de los límites y aproximación a lo desconocido, en la que el artista arriesga por entero su ser:

Dijiste renacer y amar,
dijiste deseo
y las palabras fueron en busca
de su sentido
5 y tuve el arco iris
en la palma de la mano,
y la música.
El naranja era la sombra del oro
y el tono de sol,
10 el violeta la sombra del azul
y la voz de la noche,
el verde en descenso afianzaba el vuelo
y en ascenso soñaba con la tormenta,
el añil era el murmullo de la inquietud
15 y el rojo se escondía temeroso
porque era la experiencia cruenta
y sabía de este juego
y sabía que el negro es la sílaba *hum*
y el blanco la sílaba *om...*
20 Entonces recordé: los colores
están sólo en la luz
y son inasibles.
Hay que permanecer en la quietud absoluta,
sin acercarse siquiera al azafrán,
25 que indica piedad,
pues la piedad es transparencia
pero también es desaparición.

Dice el *Katha Upanishad*: “Quien ve la variedad y no la unidad muere una y otra vez”. Pocos poemas como éste, en el que algunos de los temas más presentes en la escritura de Clara Janés, como el cromatismo, la música, lo inasible de la luz y el color, la destrucción y la creación, la permanencia en lo inmóvil, encuentran una expresión que tiende a unificarlos. Y ese punto de unidad parece alcanzarse en los versos finales del poema (“Hay que permanecer en la quietud absoluta”), en donde la nada, aun sin ser nombrada directamente, pues de ella no tenemos imagen, aparece como

espacio vacío, como lo desconocido, que no se puede tocar ni ver. En su *Theologia Mystica*, texto escrito en el siglo VI, Dionysius Exiguus afirma que el conocimiento de Dios sólo se logra a través de su desconocimiento (*agnostos*). A esta experiencia de lo desconocido se han aproximado otras artes, como la música, aislada en el poema, y también la pintura, más desarrollada. Su asociación, a partir del simbolismo, ha contribuido a derribar los límites del lenguaje y aproximarse al origen, representado aquí por la sílaba sagrada (“y el blanco la sílaba *om...*”), signo de la energía, el *élan vital* de Bergson, de la fuerza que mueve al mundo. Y así como de la mezcla del blanco y el negro se obtiene el gris, el color de la totalidad, de la analogía de la piedad con el azafrán, cuyo color dorado y brillante encierra la sabiduría, sacamos la conclusión de que ambos son mutuamente indispensables, como el blanco y el negro, de que “en la quietud absoluta” de la nada convergen la “desaparición” y la “transparencia”. El hecho de ser subyacente, de querer habitar en el fondo, equivale a ser fundamental, de modo que no se puede dar la luz sin la sombra (“Cuando la luz penetra la sombra ambas son fecundadas. La luz, elemento masculino, y las tinieblas, elemento femenino, se unen y forman la unidad”, dice el *Zóhar*, I, 32a), el blanco sin el negro, el todo sin la nada. En realidad, los recursos expresivos del poema van en función de ese color blanco, que es el color del silencio absoluto, del origen, donde todo se disuelve para que el mundo siga abierto. Detrás de su vacío, que se expande desde dentro como una semilla, lo que se percibe es lo desconocido como fundamento de lo real, la posibilidad de sobrevivir en ese fondo blanco del que todo renace¹¹.

Los descubrimientos científicos a comienzos del siglo XX, entre los que destacan la teoría de la relatividad, la física cuántica y el principio de indeterminación, insisten todos ellos en que lo desconocido es lo fundamental. Toda realidad tiene detrás otra realidad, a la que no se puede ver, salvo en breves instantes privilegiados, y que pertenece al ámbito de lo sagrado. En ese espacio limitado del jardín, que remite al *hortus conclusus* del jardín paradisíaco, imagen del hombre no escindido, se inscriben los poemas de *Ψ o el jardín de las delicias* (2014), libro que, en su escritura seguida, muestra la organización armónica de un equilibrio interior, como sucede en *Orbes del sueño* (2013), del que es natural continuación, y en donde la llama, forma del conocer, se obstina en no morir. Si el sueño de la poesía es el de desaparecer en su propia huella, de la que puede quedar un residuo todavía caliente (“Singbarer Rest”,

¹¹ Refiriéndose a la experiencia de la nada como una relación de identidad contradictoria, señala K.Nishida: “Cuando dos cosas se oponen absolutamente, también se determinan mutuamente y se expresan. Por eso, apartándome de la lógica de los objetos, prefiero hablar de mutua determinación”, en *Pensar desde la nada. Ensayos de filosofía oriental*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2006, p.32. En cuanto al simbolismo del azafrán, compuesto de amarillo y rojo, que ya desde la antigüedad significó la revelación del amor divino, remito al estudio de F.Portal, *El simbolismo de los colores*, Palma de Mallorca, José de Olañeta Editor, 2005, pp. 23-25.

en expresión de Paul Celan), la palabra se presenta como forma de aprender el fuego, como conocimiento de la unidad del mundo. Precisamente, en la segunda parte, titulada “Conocimiento”, nos encontramos con este enigmático y revelador poema:

¡Viva la supuesta crueldad
 del danés
 que no dudaba!
 Cuando nos acercamos,
 5 entre sí se miran
 los miles de millones de partículas
 que somos;
 la indiferencia acaba
 hasta con nuestros rastros,
 10 y en la mortaja queda sólo
 una viva llama
 que elevándose
 alcanza
 el enigma glorioso.

La metamorfosis de la resurrección se transfiere aquí al acto de creación poética, que consiste en hacer de lo conocido algo diferente. Bajo los signos más visibles del poema, como la marca subjetiva de la exclamación (“¡Viva la supuesta crueldad / del danés / que no dudaba!”), que alude al científico danés Niels Bohr, contrario a la teoría del conocimiento; el aislamiento de las formas verbales (“que somos”, “alcanza”), que concentran la atención del lector sobre el instante único del presente; el valor figurativo de los adjetivos (“supuesta crueldad”, “viva llama”, “enigma glorioso”), que destacan una cualidad escogida por el hablante; y el símbolo de la “llama”, forma misma de la palabra, lo que se trasluce es una poética del fuego, de un vivo abrasar o destrucción creadora, que va en contra de cualquier posición de interferencia. La resurrección es la plenitud del instante que se transforma en eternidad (“Sólo en el ámbito de la muerte resplandece la vida eterna”, afirma F.Schlegel), de manera que lo que hace esa palabra que arde, materia de fuego con la que se escribió la *Torá* celeste o el poema sanjuanista de la *Llama de amor viva*, es devolvernos a la vida primordial de los orígenes, restaurar nuestra condición paradisíaca. Muchas cosas deben arder en el fuego para volver a nacer, para hacerse inmortales en su transparencia. Cuerpo de la luz o de la palabra poética, que trabaja siempre con una realidad trascendida¹².

¹² Sobre la imagen dinámica del Fénix, que como la palabra se inflama en sus propios fuegos y renace de sus propias cenizas, remito al estudio de G.Bachelard, *Fragmentos de una poética del fuego*, Barcelona, Paidós, 1992. En la misma línea de metamorfosis creadora se sitúan los ensayos que integran *El fuego invisible* (Ayuntamiento de Ávila, 2012, edición de Anne M.Pasero), en los que la luz

En su deseo inacabable y perpetuo hacerse, la escritura de Clara Janés busca lo eterno como trascendencia de lo inmediato, el alba como prolongación de la noche. En su ensayo “Los números secretos”, transido de recuerdos, nos dice: “Por esta causa, a veces, me levantaba cuando aún era de noche y salía al jardín a ver los astros y la oscuridad, mientras los demás dormían. Por esta causa fue precoz mi experiencia del alba y, más adelante, sentí el alba como resurrección o amor”. En efecto, en los versos finales del poema que comienza “Fue al alba”, de *Kampa I*, incluido en *Antología personal* (1979), leemos: “Y en la página / tomó vivo sentido / la palabra resurrección”. Página en blanco donde la escritura se forma, donde la palabra, llevando el lenguaje al límite extremo que no se deja alcanzar, lo abre a lo inesperado. Como si sólo pudiera desvelarse sobre un fondo de vacío, la palabra se libera de cuanto la disimula y resplandece ante la inminencia de morir. Toma la muerte por cómplice y se hace mirada nueva sobre la negrura, sombra en pie de la esperanza contenida, como vemos en este fragmento del poema “Kampa”, en donde la acción de la palabra en el mundo, su re-encarnación inmediata, nace de aquella energía inacabada que nunca concluye:

Llegarán los almendros en flor a tu ventana
huidos de mi pensamiento,
y el temblor del olivo
que se estremece al paso de la noche.

Pero yo, cada vez más perdida en tus palabras,
no tendré fuerza para llegar hasta tu puerta,
me quedaré vagando por las calles,
desgranando temores por la tierra de Kampa,
dialogando confusa con el aire,
bailando cortésmente con el río la danza de la muerte,
con delicados *arabesques*
y oscuras referencias.

No intentaré siquiera hablarte con la lluvia,
ni cabalgar el viento
y escondida en sus crines
devolverte el perfume de las rosas
que tú de un solo gesto, de una vez para siempre,
has desenterrado para mí
con toda la encendida primavera.

Hablando precisamente de Holan en *Toda la belleza del mundo* (1981), dice Jaroslav Seifert: “Holan afianzó su soledad con una fe incandescente en su predesti-

recoge las huellas de lo oculto y se presenta como descubrimiento de lo invisible.

nación poética; y de ese afianzamiento se desprendían, como llamas de fuego, hermosas palabras”. Palabra nacida del amor, capaz de vencer a la muerte. Porque la muerte no tiene figura ni palabra, pero es devenir, proceso en transformación. Todo este fragmento, y con él el poema al que pertenece, tiene una dimensión utópica, según ponen de manifiesto las formas verbales en futuro (“Llegarán”, “no tendré”, “me quedaré”, “No intentaré”), referidas a hechos posibles o probables; el estatismo del gerundio (“vagando”, “desgranando”, “dialogando”, “bailando”), cuya duración sirve para presentar de forma simultánea la vida y la muerte; y la imagen de “los almendros en flor”, signo de inmortalidad tras el período invernal, que anticipan todas ellas lo vivo a través de la memoria, pues sólo del fondo más oscuro de la pérdida brota el sueño dorado de la libertad. Todo confluye en el aislamiento estrófico de los versos finales, donde “la encendida primavera” sólo es posible a partir de la muerte que la engendra. ¿No sería la muerte, seguida de la resurrección, un modo de atenuar el miedo a lo desconocido, de regresar al origen, objeto de la poesía? El ansia de inmortalidad, la conciencia de lo perdurable, sólo puede surgir de un retorno a los orígenes, de modo que toda esta dialéctica de descenso y ascenso, de anábasis y catábasis, forma un todo organizado en la escritura de Clara Janés, una voz profunda que nos penetra hasta el corazón y que, al cantar, abre paso a la resurrección¹³.

Se muere para vivir, para ascender hacia la invisible luz. Como el sembrador, el poeta siembra para renacer un día. Su palabra, “en un ardiente impulso de amor”, crece desde el origen y aspira a verse integrada en la plenitud. ¿Cómo separar en su escritura el sacrificio por la trascendencia y la obsesión por la inmanencia, por la permanencia de su propia persona? Cuando en el “Epílogo” a *Movimientos insomnes* Clara Janés destaca la embriaguez y el hechizo como intentos de aproximarse a lo desconocido, lo que en realidad está subrayando es el fondo enigmático de su escritura, el deseo de reconocer el canto de un ruiseñor lejano que nos enseña el camino de la salvación. Desde este punto de vista, su lenguaje estaría más próximo de la posición de Lezama (“ser para la resurrección”), que del postulado de Heidegger (“ser para la muerte”). Tal vez por eso, su impulso hacia la luz, que revela un conocimiento de lo otro (“La luz es lo manifiesto en razón de su esencia misma y lo que, por sí mismo, hace aparecer lo que es otro a sí mismo”, escribe el filósofo persa Sahravardi), pone de relieve una intensificación de la realidad en el lenguaje,

¹³ Hablando de la relación entre vida y poesía dentro de la escritura de Clara Janés, señala Jaime Siles: “Ahora bien, es una catábasis con una dialéctica curiosa: desciende a los infiernos para encontrar allí una de las imágenes del paraíso que reconoce cuando vuelve. De modo que catábasis y anábasis son en ella un solo y mismo movimiento interior del que el poema viene a ser la síntesis”, en su “Introducción” a *Movimientos insomnes. Antología poética 1964-2014*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, p.29. Respecto a la dialéctica de descenso y ascenso dentro de la cultura occidental, véase el estudio de N.Frye, *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila, 1980.

lo cual hace que la palabra poética se muestre, desde su búsqueda incansable, como expresión de lo incondicionado en la pura creación continua.

En su exploración, la palabra es a la vez experiencia de vida y retorno implacable. A través de su incesante murmullo el poeta desea fijar un significado transhumano (“No se podría transhumanar”, canta Dante en el *Paraíso*), que abre el límite de su transgresión. En este sentido, la transparencia se logra dejando venir lo que nos une, que todo sea blanco para que todo sea nacimiento (“Y penetra / como un ave / en la blancura”, escuchamos en *Diván del ópalo de fuego*). El fuego está en la página para activar su blancura, para cambiar la nada de la escritura por la escritura de la nada. Si toda escritura consiste en una serie de momentos privilegiados que buscan una plenitud de expresión, tal vez lo que singulariza la escritura de Clara Janés, su sentido último, sea el fulgurante acercamiento a la complejidad del blanco, un rayo de luz a flor de fuego que nos abre de lleno a la inocencia. Hay siempre en ella un esfuerzo de aproximación a lo otro, a lo extraño por lejano, haciendo de aquello que nos trasciende en el hablar una voz que no muere, sino que sigue ascendiendo transformada (“Resucitarás, sí, resucitarás”, canta Mahler en la *Segunda sinfonía*), pues la palabra es carne que sueña con resucitar. La poesía de Janés nace, como la de su admirado Holan, del dolor humano y aspira a una salvación de lo inmediato mediante el retorno a su propio centro, la voz de la tierra (“Enséñame a hablar. hierba”, escribió Johannes Bobrowski), la voz que resucita cada primavera tras un largo invierno, pues sólo a través de su obrar en la noche puede la palabra hacerse estallido de sus últimas cópulas, canto inacabado de supervivencia¹⁴.

OBRAS CITADAS

- ATTRIDGE, D., *La singularidad de la literatura*, Madrid, Abada, 2011.
 BACHELARD, G., *Fragmentos de una poética del fuego*, Barcelona, Paidós, 1992.
 BALLESTERO, M., *Crítica y marginales*, Barcelona, Barral Editores, 1974.
 BATAILLE, G., *La oscuridad no miente*, Madrid, Taurus, 2002.
 CAILLOIS, R., *Piedras*, Madrid, Siruela, 2011.
 CHENG, F., *Cinco meditaciones sobre la muerte*, Madrid, Siruela, 2015.
 DERRIDA, J., *Palabra de acogida*, Madrid, Trotta, 1998.

¹⁴ Comentando la experiencia límite del verso sanjuanista “en par de los levantes de la aurora”, señala Clara Janés: “El alba es, además, garantía de vida por su carácter uno y repetido”, de su ensayo “La llama blanca de la Aurora”, en *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, Madrid, Siruela, 2010, p.115. En cuanto a la inminencia de que algo pueda aparecer, contenida en la luz del alba y que es propia de la poesía, tengo en cuenta, entre otros, el estudio de M.Scaramuzza Vidoni, *Compás de códigos en la poesía de Clara Janés*, Madrid, Devenir, 2012.

- ELIADE, M., *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1979.
- FRYE, N., *La escritura profana*, Caracas, Monte Ávila, 1980.
- JABÈS, E., *El libro de los márgenes, I*, Madrid, Arena Libros, 2004.
- JANÉS, C., *La palabra y el secreto*, Madrid, Huerga y Fierro, 1999.
- _____, *La gruta de las palabras*, Universidad de Oviedo, 2003.
- _____, *La indetenible quietud. En torno a Eduardo Chillida*, Madrid, Siruela, 2008.
- _____, *María Zambrano. Desde la sombra llameante*, Madrid, Siruela, 2010.
- JANKÉLÉVITCH, V., *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha Decay, 2005.
- LÓPEZ CASTRO, A., *El canto de la alondra. Estudios sobre María Zambrano*, Universidad de León, 2013.
- NISHIDA, K., *Pensar desde la nada*, Salamanca, Sígueme, 2006.
- PASSERO, Anne M. (ed.), *El fuego sublime*, Ayuntamiento de Ávila, 2012.
- PORTAL, F. *El simbolismo de los colores*, Palma de Mallorca, José de Olañeta, Editor, 2005.
- SCARAMUZA VIDONI, M., *Compás de códigos en la poesía de Clara Janés*, Madrid, Devenir, 2012.
- SILES, J., (ed.), Clara Janés, *Movimientos insomnes. Antología poética, 1964-2004*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2015.
- SOLLERS, PH., *La escritura y la experiencia de los límites*, Valencia, Pre-Textos, 1978.
- VALENTE, J.A.: *La experiencia abisal*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004.
- ZAMBRANO, M^a, *Algunos lugares de la pintura*; Madrid, Espasa Calpe, 1989.