

# «LLEGADO EL CASO»: VALENTE CONVOCADO EN *PALAIS DE JUSTICE*<sup>1</sup>

«LLEGADO EL CASO»: VALENTE  
SUMMONED IN *PALAIS DE JUSTICE*

JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN

*Universidad de Córdoba*

RESUMEN: Este artículo busca revelar la estructura discursiva interna de la narración en prosa, en ocasiones marcadamente poética, que Valente comenzó a redactar, a modo de notas, a mediados de los ochenta y que fue puliendo hasta su muerte en 2000. La narración ensambla, de manera eficaz, tres horizontes discursivos diversos. En primer lugar, una sátira menipea sobre la descomposición de la ciudad y, por ende, de la vida civil: en las ruinas de una urbe imperial (que es tanto París como Atenas y Roma), una pareja de amantes sitúa su erotismo desbordante en abierto desafío a los rituales públicos corruptos y crecientemente desacralizados. En este registro Valente se inspira en Petronio y el modernismo (de Eliot y Sartre a Cortázar). En segundo lugar, un informe o relato en el que se consigna, de manera distanciada e irónica, el proceso de divorcio de Valente y su primera mujer, que tuvo lugar en Ginebra a mediados de los ochenta. Este relato está dominado por el distanciamiento kafkiano y la crítica a las instituciones del poder. Aquí influyen Kafka, Camus y Böll. En tercer lugar, una mórbida fantasmagoría autobiográfica sobre la infancia y la primera adolescencia, posiblemente influida por Bataille y por la literatura de la posguerra (Matute, Goytisolo, Umbral). *Palais de Justice* emerge, en esta confluencia, como un relato hiriente sobre la constitución de una identidad inicialmente imposible, informe, insumisa, adolescente, mediante la convocación del sujeto a un ritual jurídico-psiquiátrico en el que obtiene su determinación, su culpa y su castigo. Es también un testimonio impactante sobre la imposibilidad de la inocencia.

PALABRAS CLAVE: José Ángel Valente; *Palais de Justice*; identidad; adolescencia; inocencia; erotismo; sátira.

1 Este artículo nace de un diálogo con Margarita García Candeira, ininterrumpido desde que me enviara su artículo sobre *Palais* hace tres años. Está dedicado a ella, con gratitud.

**ABSTRACT:** This article seeks to unveil the internal discursive structure of Valente's narrative prose *Palais de Justice*, which he began writing, in the form of notes, in the mid-eighties and completed in 2000. The narrative successfully juxtaposes three different discursive horizons. First, a Menippean satire of the decaying city and, by extension, of degraded civil life: in the ruins of an imperial metropolis—that is simultaneously Paris, Athens and Rome—a pair of lovers set their exuberant eroticism against the corrupt and increasingly desacralized public rituals. Here Valente seeks inspiration in Petronius and the modernists (Eliot, Sartre, Cortázar). Second, a report that records, with ironic distance, the divorce trial that sanctioned the legal separation between Valente and his first wife in Geneva in the mid-1980s. This report is characterized by Kafkaesque distance and the critique of power institutions. We feel here the influence of Kafka, Camus and Böll. Third, a morbid autobiographical phantasmagoria focused on childhood and adolescence, possibly influenced by Bataille, Lezama Lima, and Spanish post-war literature (Matute, Goytisolo, Umbral). *Palais de Justice* thus emerges as a harrowing tale about the constitution of an identity—which proves initially impossible because formless, uncompliant, adolescent—through the summoning of the subject to a judicial-cum-psychiatric ritual by means of which he obtains his determination, guilt and punishment. It is also a formidable testimony to the impossibility of innocence.

**KEY WORDS:** José Ángel Valente; *Palais de Justice*; identity; adolescence; innocence; eroticism; satire.

*¿Qué necesidad, decime, de pegarles a las viejas en el coco  
con nuestra puritana adolescencia de cretinos mierdosos?*

Julio Cortázar, *Rayuela*

En la sección de *La deshumanización del arte* titulada «Unas gotas de fenomenología», Ortega construye la siguiente situación:

Un hombre ilustre agoniza. Su mujer está junto al lecho. Un médico cuenta las pulsaciones del moribundo. En el fondo de la habitación hay otras dos personas: un periodista, que asiste a la escena obitua por razón de su oficio, y un pintor que el azar ha conducido allí (1987: 54).

Luego sigue una reflexión sobre las perspectivas distintas que sobre un mismo hecho tienen esposa, médico, periodista y pintor.

Este cuadro de deceso sometido a examen fenomenológico es parcialmente equivalente al que ofrece *Palais de Justice*. Aunque la *escena obitua* se ha transformado en *proceso de divorcio*, la narración de Valente busca también levantar un acta de defunción. En el mismo instante en el que nace el sujeto convocado a su proceso judicial tiene lugar la defunción de un lejano *insujeto* adolescente. Esta doble vertiente confiere una rara densidad a esta impactante narración basada en hechos biográficos. Valente se divorció en Ginebra de su primera mujer poco antes de 1984, año en el que contrae nuevo matrimonio con su nueva pareja, con la que vivía en París. Desde entonces fue elaborando materiales en prosa relacionados con dicho proceso que solo fueron publicados, por deseo expreso del autor, tras el fallecimiento de su primera esposa. Cuando comenzó a escribir estos materiales, Valente tenía cincuenta y seis años: estaba en plena posesión de sus facultades creativas. *Palais de Justice* no es solo uno de los mejores libros de su autor. Constituye, pese a su brevedad, un testimonio singular de la supervivencia del mejor modernismo europeo.

En la narración se ensamblan, de manera eficaz, tres horizontes discursivos. En primer lugar, una sátira menipea sobre la descomposición de la ciudad y, por ende, de la vida civil: en las ruinas de una urbe imperial (que es tanto París como Atenas), una pareja de amantes sitúa su erotismo desbordante en abierto desafío a los rituales públicos corruptos y crecientemente desacralizados. En este registro Valente se inspira en Petronio y el modernismo en sentido amplio (Eliot, Sartre, Cortázar). En segundo lugar, un informe o relato *grotesco* —en el sentido preciso que Foucault da al término y Bernhard eficazmente escenifica— en el que se describen situaciones del proceso de divorcio<sup>2</sup>. Este relato, influido por Kafka, Camus y Böll, está dominado por el distanciamiento kafkiano y la crítica a las instituciones del poder. En tercer lugar, una mórbida fantasmagoría autobiográfica sobre la infancia y la primera adolescencia, posiblemente tocada por Bataille, Lezama Lima y por la narrativa española de posguerra (Matute, Umbral, Goytisolo). *Palais de Justice* emerge, en esta confluencia, como un relato hiriente sobre la constitución de una identidad inicialmente imposible —informe,

2 Michel Foucault describe en *Les anormaux* la categoría de «le grotesque administratif» (1999: 12-13); el adjetivo *grotesk* abunda en el relato de Thomas Bernhard *Wittgensteins Neffe*, citado explícitamente por Valente en *Palais*.

insumisa, adolescente— mediante la convocación del sujeto a un ritual jurídico-psiquiátrico-penitencial-punitivo en el que puede obtener su determinación, su culpa y su castigo.

## II

En la primera sección leemos: «Fiebre. Combates tú con sucesivas imágenes de ti mismo. Cada una de ellas desea en definitiva fijarte, hacerte decir soy yo. La identidad no es más que una mera convención, el acto innecesario de decir en falso ante cualquiera de las imágenes de sí: soy yo» (Valente, 2014: 16). La adopción de identidad personal se garantiza, pues, mediante un convencional y potencialmente falso acto de habla enunciativo —«soy yo»— que fija una oscilación imaginativa (sucesión de imágenes) previa. El nombre que el relato —o «informe», por usar una expresión kafkiana sublimada por Bernhard a (teresiano) informe de vida o *Lebensbericht* (1984: 96)— asume para dicha oscilación imaginativa es *adolescencia*, periodo de la vida personal en el que el *insujeto* carece de potencia enunciativa o sencillamente de ocasión para enunciar-se. El adolescente es un sujeto anfibio y *grottesco* (cavernoso, húmedo, arborescente), perturbadoramente sexualizado, decididamente masturbatorio. Necesita, como un personaje de Lezama, «incorporar algo que [le] aclare y [le] decida, que [le] haga momentáneamente completo» (2018: 179). Su posición originaria es de aislamiento en una habitación cuadrangular, como en *Las ninfas* de Umbral, o en una casa vacía. El adolescente demoníaco actúa como un espectro en ese lugar familiar desertado, y se pierde en los espejos o se busca, compulsivo, en la extensión de su cuerpo. Se repiten escenas de recuerdos infantiles de preguerra, y sobre estas escenas se alojan otras de recuerdos de sus hijas e hijo, escenas sometidas a un doble escrutinio jurídico: el de la conciencia autobiográfica y el del proceso de divorcio. Ello provoca una brutal implosión de la temporalidad y una cancelación de la identidad: el sujeto es el otro, el niño es todos sus niños —su hijo y sus hijas—. Todas estas escenas se construyen de acuerdo con un patrón fijado en el relato modernista de formación de artista (Proust, Joyce, Mann, Hesse, Walser, Lezama), pero adaptado a circunstancias hispanas. Quizás *Primera memoria*, de Matute, con su adolescente «malévola y rebelde» (1960: 17) sorprendida por la guerra, sea el texto que más elocuentemente despliega la lógica histórica profunda del relato de

Valente. Pues *Palais de Justice* es un documento minado, en todos los sentidos, por la contienda civil —entre ciudadanos en la guerra histórica del niño (1936-1939), entre cónyuges en el proceso de divorcio doméstico del adulto, casi cincuenta años después (1979-1984)—. Conviene subrayar que, en ambos casos, el insujeto no alcanza —o se resiste— a comprender lo que sucede en la arena de circo de *lo actual*, eso que Zambrano llamó «el tiempo de la guerra» (1993: 237) y que Heidegger arriesgadamente despreció. Su refugio será la inactualidad del mito, el fluir atemporal y clandestino del *logos spermatikos* y las *palabras sustanciales* (Valente, 1991: 60).

En *Claros del bosque*, libro que Valente ayudó a componer, afirma Zambrano que al romperse la niñez «aparece el adolescente desconocido, la incógnita que juega a serlo, que juega a serse» (1993: 22). El adolescente está, pues, abocado a una deserción identitaria, a un permanente «despertar sin imagen ante todo de sí mismo» (1993: 21). La adolescencia es estructura sin centro, un vagar rebotante de tiempo, «todo el tiempo, un tiempo inhabitable, inconsumible» (1993: 57). Esta inconstitución del tiempo de la infancia y la adolescencia, caracterizado por experiencias plenas que se inscriben indeleblemente en la memoria, será la causa de la desestructuración crónica de los tiempos del sujeto-narrador, incapaz de emerger a una temporalidad lineal, es decir, estrictamente narrativa. La idea se condensa en una frase poderosamente lorquiana: «Porque el tiempo no tiene forma y las manos pueden acariciarlo como animal sumiso y sin fin» (Valente, 2014: 60). El tiempo cronológico (real) de la experiencia del proceso judicial se vislumbra como un breve paréntesis a cuyos lados se extiende la temporalidad amorfa de una profunda memoria involuntaria. El insujeto profundo es convocado a sujeto en la dermis procesal del tiempo, pero el abismo de dicho tiempo lo arrastra a su fondo, impidiendo la fijación. La imagen de Orfeo y el atún que cierra el relato supone el regreso del insujeto a su condición adolescente, anfibia y abisal.

Las fantasías masturbatorias que lubrican la prosa ayudan a mantener intacta la disponibilidad del tiempo remoto como líquido ancestral:

El fulgor repentino de cuerpos entrevistados, la maquinación súbita del deseo, lo que él aún no conocía. Los cuerpos eran el deseo de conocer o expandirse. Porque él sólo conocía entonces su cuerpo, creía sólo conocer su cuerpo. Las sábanas

chorreaban semen, el semen desbordaba las ventanas, resbalaba sin desprenderse de sí mismo, como una cola espesa que llegaba hasta el suelo y por la que subían luego las hormigas (2014: 19-20).

Esta imagen dominante del semen impone el triunfo de una viscosidad que luego habrá de confirmarse con la sonata enfurecida de la mierda en las aguas fluviales de París. Suena de fondo la analítica de *le visqueux* en *L'être et le néant* de Sartre (1943: 669-671), así como el informe de la repugnante materialidad contingente en tantos pasajes de *La nausée*. La voz del psiquiatra, en una escena del juicio, está «como enfundada en un preservativo para no salpicar» (Valente, 2014: 46), en virtud de una correlación creciente entre el residuo orgánico y el repulsivo lenguaje oficial. El sujeto masturbatorio queda incrustado en una memoria profunda o «memoria proyectada» (2014: 19) que es también memoria inmemorial del propio cuerpo, su naturaleza racio-barroca de *res extensa* o «cuerpo extendido» (2014: 53). El insujeto convocado a sujeto buscará, por todos los medios, regresarse a dicha extensión, facilitando la confusión genealógica (entre erotismo y reproducción) y la confusión entre sexos, provocando en definitiva esa indistinción propia de la muerte y el eros que Bataille teorizó y parcialmente dramatizó en su relato *Ma mère* (1966)<sup>3</sup>:

Al fondo de la casa había una gran sala donde estaba la madre. Al borde de su cuerpo interminable, un adolescente absurdo, desmañado, se masturbaba sin fin. Tenía una gran verga rosada y descapullaba con dificultad. La madre le iba descubriendo el glande con los dientes, mientras el gran órgano le entraba por la boca y las entrañas, ávido como estaba de hacerse reengendrar. Y así fue como, cuando yo te tuve, desprendías aquel irresistible olor a maternidad (Valente, 2014: 77).

Esta perturbadora descripción es también deudora de cierto tremendismo cinematográfico (*Furtivos*, 1975) y comparte indudablemente territorio con *Makbara* (1980), la novela de Juan Goytisolo<sup>4</sup>.

- 
- 3 La parte final del artículo de García Candeira examina con acierto el peso de la concepción del erotismo de Bataille en el relato de Valente.
- 4 Pienso en la felación, con ayuda de ratas, que tiene lugar en las alcantarillas de Manhattan y que cubre la extraordinaria sección «Eloísa y Abelardo» (Goytisolo, 1977: 143-160). Algo del erotismo transnacional del relato de Goytisolo se traslada al satirismo genérico del texto de Valente.

La proyección del adolescente en su cuerpo y/o el de su madre anticipa el eros de la amada futura. En entrevistas y declaraciones autobiográficas, Valente emplazó el hallazgo de una «experiencia sexual verdadera» al encuentro con su segunda mujer y calificó el papel que desempeñó en su primer matrimonio como el de un «marido reproductor» (2018: 331). La ausencia de erotismo pleno en su primera experiencia matrimonial constituye una falla determinante en el relato de divorcio, un precipicio que el narrador salva mediante la continuidad sublimada entre el insujeto anómico masturbador y el sujeto postnómico, desafiantemente sexualizado. El narrador de *Las ninfas* de Umbral asegura que la masturbación adolescente inscribe una anterioridad libidinal nunca superada por el encuentro real con la mujer<sup>5</sup>. Dicha anterioridad lo absorbe todo, incluso los fantasmas femeninos del recuerdo. En *Palais*, una niña de posguerra, identificable con la amante, es asimilada a su entorno de casa, sendero, bosque y colegio de monjas, y luego brutalmente succionada por el oscuro animal de fondo que es el adolescente sobrevivido, y que trata de proyectarse en ella, como hiciera con la madre: «Bajé a tu infancia» (2014: 54). Las monjas que envuelven a la niña prefiguran, además, a los agentes disciplinarios y penales que habrán de convocar, más adelante, al insujeto. Valente recuerda en una entrevista que su adolescencia fue un espacio cerrado del que huyó hacia adentro: «Entré en todos los lugares prohibidos de mí mismo» (2018: 90). Y pudo hacerlo, argumenta Valente, porque *non iudicat de occultis*, en alusión al adagio «Ecclesia de occultis non iudicat», determinante para la configuración de un «foro interno» de subjetividad, rebotante de secretos y *pene occultum*. Sin la posibilidad, inminencia y amenaza del juicio público, el ámbito adverso de la interioridad secreta (despenalizada, pero no desculpabilizada) no podría constituirse.

El escenario es la casa vacía. Allí el contradictorio adolescente, «medular [...] desmedulado [y] perdido en el ritmo sin fin de las masturbaciones» (Valente, 2014: 83-84), se somete a otra disciplina:

- 5 «La insinuación, el deseo, la progresión erótica, el hastío, la depresión, todo eso lo vive el adolescente en su cuerpo, como reflejo que le viene del futuro, de lo que luego va a sentir con las mujeres, de modo que, cuando esas mujeres llegan, todo le parece ya vivido anteriormente, aunque sea la primera vez. La masturbación, pues, era la otra vida, una vida anterior y platónica en la que vivíamos, dentro del retrete (que venía a ser la caverna de Platón), todo lo que íbamos a volver a vivir de verdad en la vida» (Umbral, 1979: 19-20).

«Así aprendiste las palabras, húmedas, corpóreas» (2014: 84). La escritura seminal, creativa, del adolescente brota de los «oscuros recovecos del ser» (2014: 41), una frase que contiene el amaneramiento heideggeriano propio del zambranismo tóxico de Valente y de muchos de sus exégetas. Se subraya el contraste entre esas palabras (genesíacas, orgánicas, constitutivas de una vida e identidad) y las palabras sometidas a juicio de los «documentos» procesales, palabras precipitadamente solapadas en una «cinta» que prosigue «en su indiferente fluir» (2014: 49). Se trata, en definitiva, como diría Cortázar, de «palabras que solo han servido para no entendernos» (1984: 234), voces falsamente referenciales o informativas, carentes de la dimensión vital o cognoscitiva que Valente exige al idioma poético. Pero con la irrupción en el lenguaje comienza la determinación virtual del mal, la designación del crimen, la articulación precisa de la culpa, y la constitución anticipada del sujeto. Se suceden los escenarios preparatorios para el juicio. La convicción reiterada de que «el problema era el otro» (Valente, 2014: 71) sirve para fijar la identidad propia en una alteridad culpable sometida a inspección y castigo<sup>6</sup>. La fantasía de supervivencia en el desierto, en un entorno bíblico de arenales y odres, obtiene una fuerte pulsión penitencial, cristológica, que Valente elabora reescribiendo versos del primer poema de su primer libro: «el estallido nocturno de la piedra, la retracción de la materia» (2014: 73)<sup>7</sup>. Caer en el lenguaje supone ser visitado por el caballero vestido de negro —caballero, muerte y diablo de Durero— que irrumpe en la sección segunda, alegorizando (feudalizando) irremisiblemente un paisaje que se llena de castillos

6 García Candeira pone de manifiesto la deuda, muy posiblemente directa, de Valente con el pensamiento levinasiano en torno a la culpabilidad.

7 Blanchot evoca la obsesión de Kafka, visible en sus diarios, con la imagen del exiliado en el desierto (1981: 110-114). La importancia de los ensayos de Blanchot recogidos en *De Kafka à Kafka*, libro erróneamente descrito por Sánchez Robayna como «monografía», ha sido puesta de relieve por el poeta y ensayista canario en su prólogo a la edición de *Palais de Justice*. García Candeira ha subrayado la alusión al pasaje evangélico sobre la penitencia en el desierto, y la conecta con la retórica molinosista sobre el desierto. El poema al que aludo es «Serán ceniza...», de *A modo de esperanza*. La ilustración de la sobrecubierta en la edición de *Palais*, un acierto extraordinario de los editores, quizás orientado por el propio Valente antes de morir, es la parte del Cristo con la cruz a costas atribuido al Bosco que representa a la Verónica con el rostro del crucificado en la sábana. Valente presta atención directa al Bosco en dos ensayos, recogidos en *Variaciones del pájaro y la red y Elogio del calígrafo*.

y moradas<sup>8</sup>. Para reforzar la idea central del «arrepentimiento» se concita una dramaturgia de meditaciones y contemplaciones, con el alma irónicamente invocada en prosopopeya épica: «Como en los exámenes generales de conciencia, considera, oh alma. Consideraba, pues, sus pecados pasados y presentes» (2014: 19). Si la casa infantil —un lugar en el que se solapan su casa gallega, la casa infantil de su amante y la casa suiza en la que crecieron sus hijos— está dividida en «reinos de la luz y de las sombras» (2014: 42), el insujeto ingresa en las sombras. Este impreciso *lapsus*, descrito magistralmente al final de la sección 7, prefigura la acción equivocada —«Alzó la mano hacia el conmutador. ¿También por este acto habría de ser juzgado?» (2014: 43)— que repetirá en calidad de esposo *manqué* y fallido *pater familiae*, y que será examinada en un proceso algo menos familiar. La sección 18 ofrece otra fantasmagoría de infancia y culpa, con el arranque realista de encuentro con un niño díscolo, rebelde, animal, y la madre sensual que lo protege. Sigue una proyección identitaria en el niño, y un recuerdo de su madre que lo acoge en su regazo y vientre. Y finalmente la fantasía del asesinato del niño en un embarcadero, con la lorquiana escena final de un cuerpo hinchado flotando corriente abajo por el Sena, «sin dejar más indicio que un gorjeo apagado y un pájaro de alambre y cartulina azul» (2014: 90). Se reformula así el final de la inocencia enunciado por Lorca en «1910 (Intermedio)», con su estela de sustancias que desertan y formas vacías que lo invaden todo<sup>9</sup>.

El proceso de *assujettissement* exige que el insujeto atraviese estas penosas fantasías. Este suplicio imaginativo transcurre de manera paralela a la constitución de la identidad subjetiva mediante la irrupción del insujeto en un contexto de sometimiento disciplinario-institucional, con su correspondiente ritual de autoridad (judicial, psiquiátrica), reparto de papeles y formaciones discursivas que fijan al yo en posición de convocado, examinado, interrogado, juzgado. En *Coto vedado*, Goytisolo describe la coexistencia, en su caso no problemática, de una imaginación adolescente llena de violentas fantasías y una coreografía penal —«El recogimiento y la

8 En el pasillo de la primera planta de la casa almeriense de Valente había, en vida del poeta, una reproducción de un grabado de Durero, no recuerdo si este o *La melancolía*.

9 El interés de Valente en Lorca fue constante y profundo. En 1984 Valente lee o relee el libro de André Belamich sobre Lorca, publicado originalmente en 1962 y reeditado en 1983. Véase *Diario anónimo* (2011: 231).

compunción de comulgantes, los latines del cura, los movimientos de ponerse de pie y arrodillarse, los golpes de pecho» (1985: 73)—que persigue penalizar al insujeto<sup>10</sup>. La simultaneidad de ambos procesos (el imaginativo interno y el documental externo) volcados a la constitución del «otro» evoca una frase de Rilke que habría suscrito Kafka, «In den Tiefen wird alles Gesetz» («Todo se vuelve ley en lo profundo»), y que se cita, oportunamente, en el prólogo a la edición inglesa del relato que Jakob Wassermann escribió sobre su divorcio: *Joseph Kerhovens Dritte Existenz*<sup>11</sup>. A dicho escenario de *pantomía* abisal es convocado también el paciente de la memoria profunda, asido a imágenes que se resbalan por los intersticios del tiempo, un sujeto que Proust considera independiente del sujeto real: el otro que retiene (*possède*) lo que él mismo no recuerda (*rappele*). Hay mucho en el relato de Valente de excavación involuntaria en «cette masse inconnue de moi» (Proust, 1988: 374).

También Horacio Oliveira trata de crear un orden —de procesarse— fuera del profundo desorden de la Maga, donde descansa parte de esa ignota masa de sí mismo, esa viscosidad adolescente, que les lleva a perderse y encontrarse por los puentes del Sena, pero será ella, paradójicamente, quien lo convoque a identidad:

Yo, condenado a ser absuelto irremediamente por la Maga, que me juzga sin saberlo [...] Inútil. Condenado a ser absuelto. Vuélvase a casa y lea a Spinoza [...] Estoy condenado sin apelación, pronto a ese cadalso azul al que me izan las manos de la mujer cuidando a su hijo, pronto la pena, pronto el orden mentido de estar solo y recobrar la suficiencia, la egociencia, la conciencia (Cortázar, 1984: 234-235).

La imagen de la Maga como juez, y de Horacio sabiéndolo «desde mi amargo saber, con mi podrido rasero de universitario y hombre esclarecido» (1984: 235) no es íntegramente extrapolable al matrimonio Valente-Palomo, pero lo cierto es que *Palais de Justice* persigue trasladar la idea de incomunicación entre un temperamento entrópico y emocional, abismado en pozo doméstico en el que sobreviven,

- 
- 10 La primera parte de la autobiografía de Goytisolo se publica en 1985, cuando el proceso de divorcio tiene lugar.
- 11 La frase de Rilke está en carta a Franz Xaver Kappus fechada el 16 de julio de 1903. La cita Michael Hoffman en el prólogo a *My First Wife*, su versión inglesa del texto de Wassermann, un documento extraordinario sobre el proceso de divorcio del escritor austríaco.

o no sobreviven, hijas e hijos, y la insobornable lucidez intelectual de un escritor que puede mostrarse, como Orfeo, despreciador (*contemptor*) de las mujeres (Ovidio, *Metamorfosis* 11.7)<sup>12</sup>. Gran parte del riesgo del relato reside en el hecho, más que probable, de que la simpatía del lector casi nunca esté con el narrador, por mucho que nos seduzcan su sarcasmo inteligente, su precipitado erotismo, su ilimitada sensibilidad, su limitada ternura. La contemplación en *Rayuela* de un viejo escritor asediado por camilleros evoca, en la imaginación de Oliveira, la imagen de «Nerval y Artaud frente a los psiquiatras» (1984: 238). Así Valente, frente a su otro adolescente, frente a sus denunciadores, sus jueces, sus psiquiatras.

### III

Valente ha evocado con frecuencia la situación de un artista o pensador convocado a una causa judicial. Su fascinación por la obra de San Juan de la Cruz y Santa Teresa procede en gran medida del interés que sintió hacia la escandalosa situación procesal de ambos religiosos españoles. Su interés por Carranza y Miguel de Molinos responde a impulsos similares, impulsos que habrán de articular su propia situación procesal durante el divorcio como un episodio más de lo que llama, en su ensayo sobre Molinos, «el insoluble conflicto entre el espíritu y el poder» (Valente, 1991: 121). En un ejercicio de proyección identitaria, Valente parece inconscientemente desear su propio apresamiento y proceso con el fin de cancelar su in-sujeción, revocar su adolescencia y fijar(se) un yo herético sometido a la disciplina procesal. Este ejercicio de victimización apócrifa le permite obtener una estabilidad subjetiva momentánea. Conviene recordar que Valente fue brevemente detenido en una redada en

- 12 La muerte de Rocamadour obtiene, en la vida de Valente, resonancia trágica en la muerte de su hijo Antonio, si bien en circunstancias del todo diferentes. Con todo, el peso de la culpabilidad del padre en proceso de divorcio ante infancias potencialmente dañadas es sencillamente descomunal en el relato. La conmovedora sección 16 de *Palais* podría leerse —nada es evidente en el clima de ensoñación del relato— como una elegía a su hijo Antonio. La presencia de *Rayuela* en *Palais de Justice* es, a mi juicio, innegable. Recordaré que, en las escasas entradas del *Diario anónimo* (2011: 229-230) correspondientes a 1984, se menciona en dos ocasiones a Cortázar. Valente dijo en una entrevista que se separó de su mujer «en el año en que Borges cumplió ochenta años, en el 79» (2018: 332). Olvidó decir que se divorció en el año en el que murió Cortázar.

Barcelona en 1966, en un episodio de confusiones de identidad, cruce de documentos y pasaportes y baile de nombres que él mismo calificó de «cómico». Pero este no fue el único episodio de cuasi-emergencia del insujeto al espacio oprobioso de lo público. A Valente le fue incoado un proceso de guerra en base a «insultos a clase determinada del ejército» que la censura franquista creyó ver en un relato, de inspiración camusiana, titulado «El uniforme del general» y publicado en 1971. Hubo un auto de procesamiento, Valente nunca compareció y siguió una orden de busca y captura que le impidió pisar suelo español durante casi siete años. El proceso fue sobreséido tras la muerte de Franco<sup>13</sup>. Esta incomparecencia a su proceso define una reticencia a figurar en todo escenario de juicio, incluido el ámbito limitado de una antología. Pero lo determinante es que, aunque el narrador haga gala de una profunda resistencia al aparato judicial —«No quiero que nadie vuelva a interrogarme. No responderé» (2014: 39)—, su inconsciente pulsión hacia la visibilidad pública le fuerza a adoptar posiciones periféricas —el poeta como maldito, heterodoxo, excluido, exiliado— que necesariamente invitan a la delincuencia punible, figurada o real<sup>14</sup>. Althusser, cuyo caso sacudió a la *intelligentsia* parisina a comienzos de la década de los ochenta (no olvidemos que Valente se traslada a París en 1981), nos recuerda que puede ser mejor un juicio real con castigo que una forzada posición «hors d'état de soutenir la comparution devant une instance publique» (1992: 35)<sup>15</sup>.

- 
- 13 Todo esto se detalla pormenorizadamente en la entrevista con Claudio Rodríguez Fer, en Valente, 2018: 298-302, 322-330. Es útil también el artículo de Rodríguez Fer sobre el tema. Debo a Margarita García Candeira mi conocimiento sobre este extremo importante de la vida de Valente.
- 14 En una entrevista de 1980 asegura que «respecto del llamado grupo de los 50, yo me consideraría retratado en él si el retrato se llamase *Retrato de grupo con figura ausente*» (2018: 50). Este *Gruppenbild* (el título evoca al de Böll) es un título perfecto para *Palais*, con el convocado como figura, en el fondo, ausente. Valente afirma que está «muy en contra del escritor como figura pública» y que «el poeta no pertenece, en rigor, a la ciudad, al orden de la *polis*» (2018: 52, 91). Ahora bien, por muy privada que sea su conciencia de extraterritorialidad, el hacerla pública (dejarse entrevistar, dar instrucciones para que *Palais* se publique póstumamente) es un acto con efectos públicos, que se hace por ello acreedor de prebendas de inclusión (y permanencia) en el campo literario. Otra cosa es Kafka, y ni siquiera.
- 15 Althusser describe la situación de indefensión y ambigüedad que padece el criminal relegado a «l'état de non-responsabilité juridique-légale» (1992: 37), la exención de juicio debido a una incapacitación provocada por motivos psiquiátricos.

Lo fascinante del procesamiento judicial reside en la construcción retrospectiva que los aparatos del poder —instituciones y discursos psiquiátricos y penales— hacen de la identidad del acusado con el fin de facilitar la elaboración coherente de un caso. El narrador de *Palais de Justice* evoca en un momento decisivo una novela de Bernhard: «El psiquiatra, parásito de todo, parasita su muerte. Recordaste de pronto y de corrido la lectura de *Wittgensteins Neffe*. El psiquiatra es el más incompetente de los médicos, y está siempre más cerca del crimen sádico que de la ciencia» (2014: 24). Este comentario sobre la perversa incompetencia científica —el charlatanismo diabólico— de los psiquiatras cubre las páginas 13-17 de la edición alemana del relato de Bernhard. Pero mucho más interesante y relevante para la narración de Valente es la observación que hace el narrador austríaco sobre la proyección retrospectiva de la enfermedad mental del adulto hacia la infancia del paciente:

Ya de niño había estado Paul predispuesto a esa llamada enfermedad mental, nunca exactamente clasificada (*niemals genau klassifiziert*). El recién nacido nació ya *enfermo mental* (*Schon das Neugeborene war als ein geisteskrankes geboren worden*), con aquella llamada enfermedad mental que dominó luego a Paul durante toda su vida (Bernhard, 1982: 12-13).

La narración de Valente consigna la irritación ante esta suerte de diagnóstico retroactivo en el lacónico juicio: «Extraña biografía la que ahora habían escrito sobre ti» (2014: 37). Lo que interesa en este trance no es tanto la manoseada «imposibilidad de la biografía» (2014: 37) como su inaudita posibilidad —la inercia institucional que conduce a la aparición, según Foucault, de «un certain personnage qui a été offert [...] à l'appareil judiciaire» (1999: 17), un personaje desordenado, inmoral, extravagante al que la ciencia penal y psiquiátrica del siglo diecinueve da el nombre de *criminal*<sup>16</sup>—. Sin dicho personaje, que no es sino la condensación analítica retrospectiva de conductas irregulares presupuestas como «point d'origine» y «lieu de formation du crime» (Foucault, 1999: 17), no habría ni caso (médico) ni proceso (penal). El narrador de *Palais* deplora el artificial reduplicamiento —«doublet psychologique et moral» (Foucault, 1999: 17)— de su persona en el «otro» desconocido que

16 En línea modernista (Pessoa), Valente cree «que el poeta debe tener una biografía e incluso varias, a condición de que todas estén cuidadosamente falsificadas» (2018: 79). Falsificadas, esto es, por uno mismo.

asume el protagonismo del informe procesal —el otro del que hablan psiquiatras, abogados y testigos; el otro que no es sino él mismo en el pasado—, el agente de una cadena de faltas para-patológicas o infra-patológicas (Foucault, 1999: 19) que quedaron, entonces, sin infracción, y que por fin reemergen para sujetar a un in-sujeto que oscila, perdido, «entre les deux pôles de la solitude et la loi» (Blanchot, 1991: 65). También el sacerdote en *L'étranger* cree asomarse, durante el proceso celebrado en el *palais de justice* (Camus, 1957: 148) de Alger, a la vida previa del procesado Mersault —«también él habló de mi alma», traduce Valente (Camus, 2012: 105)—, aunque no hace alusión, como sí hiciera el fiscal, a su frialdad durante el entierro de la madre. Asomado a su alma, el fiscal no encuentra «ni uno solo de los principios morales que custodian el corazón de los hombres» (Camus, 2012: 102). Como en el relato de Valente, todos los participantes en el proceso se han asomado a esa alma, todos contribuyen a sujetar al insujeto, comenzando por su abogado: «Il [...] m'a expliqué qu'on avait pris des renseignements sur ma vie privée» (Camus, 1957: 101). La versión de Valente deshace el «on» impersonal en un «se» asignable exclusivamente al abogado. Mejor ese agente anónimo que, como el uno (*das Man*) analizado por Heidegger, no es nadie y son todos. Pues es dicha agencia impersonal —no su exmujer, no el abogado de la acusación, no las señoras testificantes— la que, en última instancia, acusa al sujeto:

Por otra parte, el asunto (*die Sache*) tampoco puede tener mucha importancia. Lo deduzco del hecho de que soy acusado (*ich angeklagt bin*), pero no puedo hallar ni la más mínima culpa (*die geringste Schuld*) por la que se me pueda acusar. Aunque también esto es accesorio; la cuestión principal (*die Hauptfrage*) es saber de quién viene la acusación (*von wem bin ich angeklagt*) (Kafka, 1990: 20).

*Die Sache* no es solo el asunto: es tanto la *cosa* como el *caso*, un principio de organización del relato que acusa la escritura narrativa occidental desde al menos *El Lazarillo de Tormes*<sup>17</sup>. Joseph K. asume que ha llegado el caso, su caso (*Fall*), «un caso sin conexión y carente de significado (*ein einzelner Fall und als solcher nicht sehr wichtig*)» (1990: 52). Cuando el narrador de *Palais* describe a su exmujer como un

17 Sobre la importancia de la *cosa* y el *caso* en el *Lazarillo*, véase Rodríguez, 1994: 147-202.

«extraño personaje que por largos años te acompañó en la vida, acumulando pruebas, allegando testigos, sembrando confianzas para poder demostrar, llegado el caso, que solo tú, en rigor, eras culpable» (Valente, 2014: 85), sabe ya con certeza que le ha «llegado el caso», y sabe que la aleatoriedad de la retroacción analítica (psiquiátrica y penal) será parcialmente mitigada por el cálculo deliberado de una esposa que le ha ido construyendo una biografía criminal —que lo ha ido constituyendo, poco a poco, como «el otro»—. Al joven estudiante de Filosofía y Letras que ufanamente declaraba en 1955 «Soy un prófugo del Derecho» (2018: 25) le ha llegado, por fin, el caso. *Palais* narra pues la experiencia de un sujeto en disposición judicial —un sujeto convocado a proceso—. Y dicha disposición sucede en una composición (*compositio loci*) figurativa muy específica. El caso lo anuncia un caballero vestido de negro, pre-figura de una muerte que luego literalmente acarrea una mujer, su exmujer, incapaz de engendrar belleza en su interior. Y más adelante el juicio se compone, espectacularmente, como «danza de la muerte» (2014: 34). El sujeto por fin convocado se pregunta sobre su complicidad con las «nunca asumidas muertes» acarreadas por Madame: «¿Será esta tan solo la única culpa real que debo purgar?» (2014: 25). El sujeto inconsciente asume la necesidad de su culpa. Como en *Opiniones de un payaso*, ese ataque feroz a la contaminación católica del tejido social alemán de los cincuenta, todo aquí se halla atrapado en la oscilación categorial de «schuldig, nicht schuldig» («culpable, no culpable») (Böll, 1967: 207).

Se compone, pues, el espacio procesal en un horizonte de convocación: «Cuando llaman a una puerta, se pregunta: ¿no sería él, en realidad, el llamado? ¿Y para qué llamaba o lo llamaban?» (Valente, 2014: 29). El insujeto —esa persona genérica que Valente denominará siempre «El inocente» (título de uno de sus libros de poemas)— ha sido finalmente «convocado» (2014: 46). Como hacen Kafka y Camus, Valente convierte a la víctima en espectador privilegiado de su propio juicio. De este modo, la ceremonia penal se distancia y desfamiliariza, pero también lo hace su más insigne protagonista: el convocado. Ciertamente, «la posición que [le] ha sido adjudicada [le] convierte irremediabilmente en un espectador» (2014: 47), pero la asistencia simultánea de «procesadores» y «perseguidores» (2014: 47, 84) le recuerda su posición central en el juicio, como Molinos en el arranque de «Una oscura noticia»: «Y luego ya estabas tú en Santa María Sopra Minerva» (1980: 370). Ante la indistinción

adolescente, marcada por continuidad seminal y expresiva, y ante la inconstitución originaria de lo inocente —«La inocencia carece de toda lógica» (2014: 58)—, el in-sujeto auto-aniquilante es determinado (*Dasein*: ser ahí) en la deixis del lugar (Palais de Justice): «Y luego ya estabas tú en la Minerva», «Estabas», «Y tú en medio de todo», «Y tú en medio» (1980: 370-372). Así el convocado: «Entre el juez y yo, la silla de los testigos. Es un escenario geométrico casi perfecto» (2014: 46)<sup>18</sup>.

La atmósfera del espacio procesal es directamente kafkiana. El convocado desprecia «la fantasmagorie bureaucratique», «les vices bureaucratiques, lésinerie, indécision, esprit de calcul» (Blanchot, 1981: 125, 108) de todos los oficiantes, incluidos el ujier y la intérprete<sup>19</sup>. Esta última, ajena al «contexto procesal» (Valente, 2014: 69), trae en su mano un ejemplar de *Les Liaisons dangereuses*. Nada más adecuado que la novela de Laclos para estas secciones del relato, irónicamente construidas como «mélange indigeste de détails de procès et de tirades d'amour conjugal» (Laclos, 1972: 129). La fantasía del ojo autónomo que cubre la sección 13 propone un escenario de auto-vigilancia del cuerpo alienado, en nada disímil a la *souci de soi* (Foucault) que organiza la constitución de la sexualidad propia. La comparecencia forzada del convocado a juicio —del *interpelado*, diría Althusser— facilita, decíamos, la emergencia hacia la identidad. Cabe argumentar, con Zambrano, que el sujeto pasa de despertar naciendo a despertar existiendo, y «el existir lo arranca de un amor precedente» (1993: 23). Así lo figura Valente, para quien su proceso es una emersión forzada, una salida a superficie y actualidad, entre dos poderosas inmersiones en lo inactual (en lo informe: un río, un amor)<sup>20</sup>. Se trata de un tránsito de la primera a la tercera persona. Como dice Blanchot de Kafka, «plus il s'eloignait de lui-même,

18 Esta compulsión deíctica del relato, evidente en la especificación constante de la «Sala C», es paralela a una compulsión similar en el diario íntimo, la de consignar el lugar de su encuentro amoroso, en 1985, con su segunda mujer: «Estuve con Coral, más tarde, en el Hôtel de Calais, 5 rue des Capucines, 75001, tel. 2615028, hab. num. 15» (2011: 235). Hay, en esta extrema precisión de atestado, una suerte de anticipación corroborante del escenario penal.

19 En su diario, Valente profundiza en el grotesco burocrático (Foucault) al comentar, al hilo del libro de Arendt sobre Eichmann, la connivencia de la estupidez y la trivialidad del mal con el «esmero burocrático» (2011: 218).

20 En su diario, Valente cita dos veces una frase del *Criticón* en la que los hombres se comparan a los ríos: «...ni fue menor invención la de los ríos, admirables por cierto en sus principios y fines: aquellos con perennidad y estos sin redundancia»

plus il devenait présent» (1981: 87). La literatura como exigencia de proceso, como «passage du *Ich* au *Er*», como «passage libérateur du “Je” à “Il”» (1981: 86, 116). Asegura Blanchot que el proceso dentro de *El proceso* tiene al menos la ventaja de «faire connaître à K. ce qu’il en est réellement» (1981: 123). La alienación procesal del insujeto otorga la determinación subjetiva —porque sujeta— de la identidad en el ámbito de lo que Lacan llamaría lo simbólico, y que no es otra cosa que el lenguaje. Como el sujeto que permite constituer, el «largo proceso» existe en sus «procesionales documentos» (Valente, 2014: 41, 20). Y sirve además para proporcionar el marco de tensión dialéctica —descrito por Hegel en la *Fenomenología del espíritu*— en virtud del cual uno no es más que «la parte adversa de la parte adversa» (Valente, 2014: 46). Y precisamente porque «l’enfer c’est les autres» (Sartre, *Huis clos*), el convocado aprende que «el infierno es la imagen de mí que me da el otro cuando ya me ha inculcado» (2014: 84).

Pero el juicio es, *ab initio*, esencialmente imposible: «Nadie podrá juzgarme» (2014: 35). La razón se confunde con la indómita contingencia del lenguaje: «Quién, pues, podría ahora, entre folios de prosa mal escrita, pronunciarse y juzgar. Lenta filtración de lo otro o del otro bajo las resmas del papel procesal» (2014: 38). Estos folios contienen la biografía apócrifa, infra-patológica, del sujeto criminal. El intento institucional de convertir unos «residuos inconexos de mi vida» (2014: 47) en el *Lebensbericht* de un caso provoca escándalo. Así García Lorca (1994: 125):

¿Qué voy a hacer, ordenar los paisajes?  
 ¿Ordenar los amores que luego son fotografías,  
 que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre?

En su sentido pleno, desde Kant el *Urteil* o juicio pasa a limpio los contenidos de la sensibilidad, el desorden de la memoria. El problema (o la solución, realmente) surge cuando es otro, y no uno mismo, quien ha de habérselas con la masa desconocida de uno mismo (Proust), transformando de este modo a uno mismo en otro, y al otro (el analista, el vigilante, el juez) en uno mismo. Pensemos en los confesores exigiendo a Teresa de Jesús una «relación» de su vida, y convirtiéndola de este modo en examinadora y confesora de sí

(2011: 235). En una entrevista afirma: «Lo que más me atrae de París es el río. Que está y se va» (2018: 99).

misma. En la sección 19, el autoexamen ofusca la memoria y genera un desasimiento eckhartiano —evocado antes en la narración con el término *délaissement*—, una suerte de retracción propia de quien es «vestido de amarillo, / amarillo chillón de retractado» («Una oscura noticia») en el otoño romano<sup>21</sup>:

Escribía de vez en cuando algunas frases inconexas o recogía en realidad meras cenizas de sí mismo que guardaba cuidadosamente en sobres amarillos, sí, amarillos de tiempo, del color amarillo de lo que ya nadie pretende ni siquiera recordar. Homenaje en definitiva a lo poco que de sí incluso él mismo llegaba a reconstruir (Valente, 2014: 92).

Resulta imposible rastrear la verdadera existencia entre los «folios procesales»:

Quedan por la geometría de la sala fragmentos, gestos rotos, residuos inconexos de mi vida y de otras vidas, las vidas de mis hijos, los vivos y los muertos. Todo puede convertirse en testimonio, en falso o en verdadero testimonio, en cuerpo de delito, en pertinaz materia de la acusación (2014: 47).

Poco antes había reconocido, resignado, «qué poco queda, al fin, de nuestra vida, aparte de lo que pueda resistir la prueba difícil, en verdad de esta página dura» (2014: 39). Pertinaz materia y página dura: el lenguaje en su disposición documental. Nada que ver con la arcadia expresionista del insujeto no convocado: «Así habría crecido él, niño o adolescente inescrutable, sobre la blancura de la página [...] Igual que las cortezas de los árboles» (2014: 39). La resultante indistinción identitaria —«yo no sé quién soy» (2014: 39)—, producto de la oscilación entre un yo adolescente que nunca es (antes ahí) y otro adulto excesivamente localizado (luego ya estabas) se formula en lo que pretende ser un idioma creacionista y natural, ajeno a la petrificación informativa de la «causa» (2014: 93). Y desde luego no ayuda la imagen del padre (2014: 23, 27) solapándose a la de este yo en absoluto *des-edipizado*<sup>22</sup>. La geometría de la sala del

21 Meister Eckhart emplea el término «gelâzenheit» (el moderno *Gelassenheit* traducible como «dejamiento») una sola vez, en su *Rede der unterscheidung*. Valente, quien cita a Eckhart repetidas veces en *Variaciones*, es seguramente consciente de este eco.

22 En una entrevista de 1988, Valente califica el psicoanálisis de «invención funesta» (2018: 118).

juzgado es constantemente impugnada por la reclamación de una sustancia natural —«las aguas en los regatos rápidos de su niñez, [...] la lenta excrecencia de los musgos» (2014: 39)— de credenciales tercamente lorquianas. Cuando el convocado repite en dos ocasiones la observación «Era su mano izquierda, fuertemente irrigada por las venas visibles» (2014: 59, 61), no hace sino reactivar un tema neorromántico de Lorca: «Era mi voz antigua / ignorante de los densos jugos amargos» (1994: 93). Y lorquiana es la mandala —«los materiales, las venas, las arterias, los pájaros»— a cuyo giro se ajusta la tortura inquisitorial del sujeto-paciente, sometido a rayos X: «Instalaron las pantallas donde una vez más iban a proyectar sus venas, sus arterias, sus pequeños latidos tenues como pájaros a punto de extinción» (2014: 92).

Para la pregunta «de qué inconsútil tela delicada está tejida la recóndita entraña de la magistratura» (2014: 69) no hay respuesta. Hay tan solo una perplejidad añadida, relativa al encarnizamiento jurídico: «Nunca había entendido por qué la torva herencia romana nos había impuesto una idea jurídica del más allá» (2014: 93). En una entrevista de 1984 cita a Canetti ante la posibilidad de que «la tierra perezca a causa de la herencia que nos dejaron los romanos» (2018: 98). En *El suplicio de las moscas* (1994: 34), Canetti afirma que dicha herencia (la herencia de la batalla romana) es, además, la *massa damnata* (o rebaño de condenados) que San Agustín describe en *De civitate dei* (21.12)<sup>23</sup>. Esta alusión soterrada sitúa al convocado Valente en posición simultánea de víctima-paciente de la *masse inconnue* de su propio aparato inconsciente y miembro de la *massa damnata* de disciplinados por el aparato institucional jurídico de procedencia cristiano-romana.

23 Canetti se burla en otro texto de la obsesión romana por la permanencia garantizada a través de la violencia expansiva, la seguridad estatutaria, visible en sus vestimentas y leyes. Y afirma: «¡El espacio que un romano necesita para tropezar! ¡Esta segura superioridad! ¡Estos derechos, este poder! ¿Para qué? La historia de los romanos es la razón particular más importante para eternizar las guerras [...] es posible que la Tierra sucumba por culpa de la herencia de los romanos» (1986: 41). Valente debió de leer la edición francesa de 1978 *Le territoire de l'homme* a cargo de Albin Michel. En *Rayuela* leemos que «[e]l clericalismo romano es la pura mierda de Satanás» (Cortázar, 1984: 574).

## IV

El relato sobre la imposibilidad de la inocencia contiene una poderosa elegía sobre la destrucción del amor a manos del rencor (emoción dominante en la sección tercera) y el desamor (Valente, 2014: 33)<sup>24</sup>. Y el desamor es para Valente un efecto colateral de la necesidad, tema prioritario de su obra total<sup>25</sup>. Atravesar la realidad —no la fantasía— del proceso permite al amante retornar al eros con mayores garantías de plenitud y con una fuerza crítica renovada. En posición de amante, el narrador renace como incriminador ininterrumpido («ununterbrochener Bezichtiger») (Bernhard, 1982: 98) de los incriminadores. Se cumple de este modo la simetría agustiniana: «Iudicio enim fecit, iudicio patitur» (*De civitate dei* 21.11). El sátiro secreta su sátira —*contra omnes* (inquisidores, infértiles, platónicos), contra señores, discursos y aparatos «no objeto de proyección carnal» (Valente, 2014: 86)—. La carnalidad es cosa de los amantes, gozosos, en habitaciones de hotel. En París o Atenas, como en la sección 12, en la que se construye el sexo como anátesis a lo profundo frente a un fondo mítico de sacrificio, sibila y urbe arrasada. Se subraya la precaria fundación de la polis (Atenas, Tebas, Roma, París), un asunto ya abordado en las secciones de apertura, mediante una imaginería de decadencia orgánica (orina, sexo y moscas) que recuerda a *Les mouches* de Sartre. La evocación de estas experiencias de erotismo casi intemporal tiene lugar durante las sesiones mismas del juicio. El cuadro procesal se descompone, imaginativamente, en una constante línea de fuga hacia un cuadro, marcado por «el reflejo de otra luz», estrictamente erótico: «Fuego e inundación» (2014: 25). La superposición de ambos horizontes es desconcertante: «Mientras esto sucede.

- 
- 24 Sin duda el texto aloja, como demuestra García Candeira en su artículo, una condena del matrimonio como apropiación y desvirtuación jurídica del amor, pero el hecho de que Valente se casase en segundas nupcias con la amante del relato invalida parcialmente esta línea de análisis.
- 25 El contexto original de la frase de Montaigne que aparece en la narración, «nous ne sommes pas si pleins de mal, comme d'inanité» (2009: 528), tomado del ensayo L, «De Democritus et Heraclitus», es un alegato contra la vileza, la vanidad y la estupidez del ser humano. El narrador asigna estos atributos a la exmujer, sus abogados, sus testigos. En su ensayo sobre el Bosco en *Variaciones*, Valente habla de «la estupidez como raíz absoluta del mal» y de la «estupidez apocalíptica» (1991: 29-30), a propósito de los rostros que el Bosco pintó en el cuadro de Cristo con la cruz, parte del cual se ha reproducido muy acertadamente en la portada de la edición de *Palais*.

Esto, qué. No sé. Alguien testimonia» (2014: 26). Lo que se evoca es, en rigor, de una pulsión corporal, afectiva y erótica muy perdida en el tiempo —o, mejor dicho, muy encontrada en el no-tiempo tanto del onanista adolescente como del amante arborescente—. En abril de 1984, Valente apunta en su diario: «*Palais de justice*. Sucesión de actos de la memoria. Lo vivido, incluso lo inmediatamente vivido, reaparece con el espesor de los sueños» (2011: 230). Es como si el recuerdo —la memoria punzante de «*i segni de l'antica fiamma*» (Dante, *Purgatorio* XXX)— tratase de impedir la emergencia del sujeto desde las aguas —seminales y fecales— del insujeto. En el tiempo, pues, de «la memoria proyectada» (2014: 19) se produce el encuentro: «Tu caminar. El mío. Ir hacia tu figura» (2014: 21). Pero la condición trágica de esta relación es el abandono reiterado de «Dido Elisa» (2014: 20), posible elaboración mítica del abandono temporal de la amante mientras el amado comparece en el proceso de divorcio. Es, después de todo, en la *Eneida* donde Dido habla de la *veteris vestigia flammae* (4.23) que traduce Dante y Valente enciende. El abandono: «La pira ardiente, el adiós. Los fundadores fundan ciudades sobre las cenizas de los pájaros muertos. Estudian el filo de los vientos. Trazan un círculo con un arado. Acotan el recinto. Y así empieza la destrucción» (2014: 20). Nace la ciudad imperial (Roma) cuando muere el amor (Dido y Eneas) y el triunfo del amor preside la descomposición de todas las ciudades. De dicha destrucción imperial brotará el estado moderno represor que pone en circulación folios procesales y «palabras [...] aterradas» (2014: 33), pues «estar aterrado es estar lleno de tierra» (Valente, 2011: 234). Etimología que confirma Garcilaso, el enamorado de Dido Elisa, cuando afirma que «África se aterró de parte a parte» (Soneto XXXII).

Los aterradores son los «acusadores» y «perseguidores» (Valente, 2014: 21, 84) que no consiguen alcanzar el refugio de eros. Su ámbito de destrucción es la plaza pública: «Recordó que en el ágora el lugar de los acusadores se llamaba la Roca del Resentimiento» (2014: 30). El sujeto, allí finalmente convocado, se ve atormentado por fantasías punitivas y sacrificiales. La escena onírica, en la sección 11, de los amantes jóvenes entrando en la iglesia, avanzando hacia el comulgatorio, en presencia de gentes innominadas y un perito ejecutor, tiene algo del ritualismo estático de *Vita nuova*, y mucho del hado inevitable de *Romeo and Juliet*. Su conciencia de que «íbamos a morir, [...] habíamos sido juzgados» (2014: 60) confirma el poder de la justicia vindicativa (*iusta vindicta*) de la que habla San Agustín.

Pero atravesar dicha fantasía permite regresarse, con fuerza renovada, al fondo erótico, a ese deseo sexual que Kafka rechazaba como «chose nocturne» (Blanchot, 1981: 165), en habitaciones de hotel, en coches, a salvo de los poderes terrenales: «Huimos. Huyeron los amantes. Los perseguidores levantaban las piedras una a una. Pero ellos estaban en la luz del día y no los podían encontrar» (Valente, 2014: 26). Se reinscribe así, mediante una metalepsis sublimante, la suerte del fugitivo asesinado de *Poeta en Nueva York*: «Recorrieron los cafés y los cementerios y las iglesias, / abrieron los toneles y los armarios, / destrozaron tres esqueletos para arrancar sus dientes de oro. / Ya no me encontraron. / ¿No me encontraron? / No. No me encontraron» (García Lorca, 1994: 56). El deseo no solo sucede en lo intempestivo (el no tiempo). Es también un «no lugar» cuya condición fluida —«Hundí la mano en tu sexo líquido»— supera el estatismo identificador de la causa: «nadie, lo sé, podrá juzgarme» (Valente, 2014: 35).

Desde esta posición de desafiante autoridad, levanta el amante una sátira menipea de la ciudad en descomposición, inundada de mierda, con muertos que devoran a los vivos. Como toda sátira en sentido clásico, se articula en recusación paródica del horizonte heroico del mito. Este cuadro otorga al protagonista —insumiso adolescente, sujeto convocado, amante desbocado— su condición de héroe, y da al relato épico-burlesco un horizonte metamórfico que comparte con *Makbara*. Aunque es en las secciones finales cuando el héroe adopta su *persona* órfica, el relato épico se verifica pronto, con la invocación en el arranque de la sección segunda —«Como en los exámenes generales de conciencia, considera, oh alma» (2014: 19)—, que no es sino una repetición paródica del arranque de la *Iliada*.

El modo épico impone una tercera persona, y la secuencia final de la narración certifica el tránsito a un «récit impersonnel et mythique» (Blanchot, 1981: 88) que la alienación del proceso también exige con su imposición del *otro*. El salto a la inactualidad del mito, propio del *tuffatore* admirado por Valente, inscribe una regresión intemporal, pues, en lógica estrictamente blanchotiana, «escribir es como estar muerto» (Valente, 2014: 95)<sup>26</sup>. Y el ámbito de la regre-

26 No pienso tan solo en el ensayo célebre «La littérature et le droit à la mort» (1949), sino en el ensayo «La mort contente», que se incluye en *De Kafka à Kafka* (Blanchot, 1981: 132-139), donde se lee que «l'on ne peut écrire que si l'on reste maître de soi devant la mort» (1981: 133). En *Palais* se documenta un «tiempo

sión —destino del *nostos* del héroe que retorna de su batalla con la administración penal ginebrina— es París, ciudad que no ha existido nunca. Una París convertida en «miserabile Drecksorte» (Bernhard, 1982: 90) donde la mierda fluye bajos los puentes. El comienzo de *Palais* es un prodigio modernista de potencia alusiva:

Filtración de lo gris en el gris. Estratos, cúmulos, estalactitas. Grandes capas de mierda sobre grandes capas de mierda, y así de generación en generación. París. Cuánto tiempo te hemos amado bajo los puentes donde ninguno habíamos estado. París no ha existido probablemente nunca. En todo caso no existe en la actualidad. ¿Qué actualidad? Sería inútil precisararlo. Tampoco la actualidad es cosa que tenga natural existencia. Aquí no existe nada ni nadie más que el sumergido rumor de la mierda de los siglos surcada por ejércitos de ratas (Valente, 2014: 15).

El cierre de la sección retoma el motivo. Tras aludir a un escritor «agonizante de la rue de Varenne», que puede ser Remy de Gourmont o Louis Aragon, la narración continúa: «Coronado de mierda. La mierda de la historia y de la muerte. La mierda subterránea de esta ciudad oscura y no existente» (2014: 17). El eco de la generación perdida americana (Stein, Hemingway, Pound) es aquí poderoso, como lo es el de la bohemia hispana viajando hacia el surrealismo y más allá (Darío, los Machado, Cansinos, Asturias, Carpentier, Sarduy, Cortázar). La delectación fecal tiene ecos en la obsesión excremental de Quevedo, diagnosticada por Goytisolo, y reaparece en las fantasías de otro sujeto post-bélico sometido a estrés matrimonial, el payaso de Böll, quien afirma lo siguiente sobre la humana inexistencia: «Ich glaube, daß die Lebenden tot sind, und die Toten leben» («Creo que los vivos están muertos, y que los muertos viven») (Böll, 1967: 30)<sup>27</sup>. El amor bajo los «puentes donde ninguno habíamos estado» sucede en una temporalidad cíclica y estancada del juego propia de *Rayuela*, en esa erótica fluvial y gris del desencuentro y el encuentro —«¿Encontraría a la Maga? Tantas veces me había bastado asomarme, viniendo por la rue de Seine, al

moroso»: «en la inmovilidad el tiempo se enrosca»; «La memoria es la suspensión del tiempo, en la que el tiempo se enrosca o se emboza en sí» (Valente, 2014: 45, 23, 25).

27 Para la banalización conversacional de la nada y la mierda (*Scheisse*), véase Böll, 1967: 33-34.

arco que da al Quai de Conti, y apenas la luz de ceniza y oliva que flota sobre el río me dejaba distinguir las formas, ya su silueta delgada se inscribía en el Pont des Arts...» (Cortázar, 1984: 119)— que la novela de Cortázar distiende indefinidamente, hasta «besarnos junto a las barcazas del canal Saint-Martin...» (1984: 233), para cerrarse irónicamente en la sección final de la primera parte, en una escena con puente, *clochards*, vino barato, felación y arresto policial. Pero esa mierda del Sena, que es también la basura de fragmentos documentales que ha producido el proceso —«fragmentos, objetos rotos, escorias» (Valente, 2014: 51)— y que también recorre las prosas de Genet o Céline, inunda otro pasaje de *Rayuela*<sup>28</sup>:

y en mitad de la alegría sentirse triste y sucio, con la piel cansada y los ojos legañosos, oliendo a noche sin sueño, a ausencia culpable, a falta de distancia para comprender si había hecho bien todo lo que había estado haciendo o no haciendo esos días, oyendo el hipo de la Maga, los golpes en el techo, aguantando la lluvia helada en la cara, el amanecer sobre el Pont Marie, los eructos agrios de un vino mezclado con caña y con vodka y con más vino, la sensación de llevar en el bolsillo una mano que no era suya, una mano de Rocamadour, un pedazo de noche chorreando baba, mojándole los muslos, la alegría tan tarde o a lo mejor demasiado pronto, todavía inmerecida, pero entonces, tal vez, vielleicht, maybe, forse, peut-être, ah mierda, mierda, hasta mañana maestro, mierda mierda infinitamente mierda, sí, a la hora de visita, interminable obstinación de la mierda por la cara y por el mundo, mundo de mierda, le traeremos fruta, archimierda de contramierda, supermierda de inframierda, remierda de recontramierda (Cortázar, 1984: 738-739)<sup>29</sup>.

- 
- 28 En la descripción de Vigny-sur-Seine en *Voyage au bout de la nuit* leemos: «La receveuse des Postes achète des romans pédérastiques et elle en imagine de bien plus réalistes encore. Le curé dit merde quand on veut et donne des conseils de Bourse à ce qui sont bien sages. La Seine a tué ses poisons et s'américanise entre un rangée double de verseurs tracteurs-pousseurs qui lui forment au ras des rives un terrible rattelleur de pourritures et de ferrailles» (Céline, 1981: 531). En el caso de Genet, conviene recordar sus descripciones, en *Journal du voleur*, del barrio chino barcelonés, «un quartier puant l'huile, l'urine et la merde» (1949: 27).
- 29 La mierda reaparece abundante en las alusiones a Heráclito del capítulo 36 de *Rayuela*.

Expresión perversa del «sensoespiritualismo del barroco» (Valente, 1991: 55), la delectación excremental es interpretada por Goytisolo en clave de némesis contra las ideologías del aparato estatal. En Quevedo, la coprofilia representa «la apoteosis vengadora de lo fisiológico y visceral —la toma de conciencia del cuerpo negado, con su mugre, deyecciones, saliva», la «respuesta del cuerpo negado al proceso alienador que lo sublima» (Goytisolo, 1977: 124, 128)—. Algo de esta venganza simbólica se traslada al relato de Valente.

Pero en realidad no es París: es Roma. La Roma hundida en el cieno que canta Petronio: «Hoc mersam caeno Romam somnoque iacentem» («A esta Roma metida en el fango y entregada al sueño») (1993: 185). Pues París probablemente no ha existido nunca y todo es ya el no-lugar del mito. Como esas cavernas a las que desciende Orfeo en la cuarta *Geórgica* de Virgilio, en una catábasis a los ínferos (la grafía es de Zambrano) plutónicos de lo abismal («alta ostia Ditis» IV 467; «Erebis de sedibus imis» 471–472), eso que Valente llamará recurrentemente «lo abisal» o «el fondo», y que se diferencia poco de las sanjuanistas «profundas cavernas del sentido». Este ámbito infernal es descrito como un lugar donde las sombras fugaces (*umbrae*) y espectros (*simulacraque*) de los seres queridos, ya difuntos, se ven apresadas (*aligat et coerctet*) en un espantoso limo negro (*limus niger*), el horrible cañaveral del Cocito y una odiosa marisma de aguas estancadas (*tarda que palus inamabilis unda*) (*Geórgicas* IV 470–481). De aquí a la *unda tarda*, a las aguas estancadas e *inamabilis* del Sena, no hay distancia apenas. Pues el Sena que abre la primera sección de *Palais* es ya un río subterráneo abrazado por la caverna gótica que es París, la París medieval y hugoliana, infestada de pobreza y ratas. Un *paradiso* modernista.

La reivindicación de la inactualidad (*Unzeitgemässheit*) en el párrafo citado es un guiño posible a Nietzsche y Heidegger<sup>30</sup>. Pero lo es en tanto que además estrictamente modernista de apropiación del mito como anagrama del fondo, escritura que no pasa ni progresa, relato que reside, permanece, queda, dictando el sentido de todos los presentes. Lo inactual, asegura Heidegger (1983: 11), tendrá su

30 Se pregunta Valente en una entrevista de 1984: «¿Qué cosa es el momento actual? ¿Cuánto dura su actualidad?» (2018: 96); en otra de 1988 afirma: «tengo muy poca noción de la contemporaneidad» (2018: 108). En una entrada de mayo de 1985 de su diario leemos: «Decir que se vive una situación postmoderna es tan coherente o tan incoherente como decir que se vive una situación prefutura» (2011: 234).

propio tiempo («Was unzeitgemäß ist, wird seine eigenen Zeiten haben»). El no-tiempo de Leopold Bloom que se dice Ulysses, el de Broch proyectándose en Virgilio. El yo experiencial que se sienta en los escalones de Dogana y dice ver a las dríadas en el canal veneciano no es distinto al yo que acude al Sena, «conspicua madre, perpetua y transitoria», tras haber «dormido cuarenta y ocho horas bajo la persistencia de la fiebre» (Valente, 2014: 16). La contemplación del Sena fugaz y cargado de detritus urbano es muy similar, asimismo, a la que del Támesis tienen Eliot en «The Waste Land» y Pound en «Portrait d'une Femme». Pero importa la irrupción del yo cotidiano y actual —«Después ya iba, sin poder evitarlo, por las calles de una primavera hosca, fría, gris» (2014: 16)—, pues esta inserción autobiográfica tiene lugar sobre un fondo de líquido infernal y putrefacto, de aguas inactuales de las que dicho sujeto órfico parece haber emergido.

## V

La última sección de *Palais* no es menos magistral que la primera. El narrador reitera su condición funeral («Escribir es como estar muerto»), y su disponibilidad sacrificial a ser «comido por un muerto» (2014: 95). Luego emerge un yo actual en las calles de París, atento a los anuncios de producción del *Orfeo* de Peri, o de Gluck, o de Monteverdi<sup>31</sup>. Un *Orfeo* que es ya él mismo: «Orfeo sono io» es el estribillo que, mal citado del *ritornello* del libreto de Alessandro Striggio para la ópera de Monteverdi, recorre y articula la sección<sup>32</sup>. Y así, mediante esta tramposa ecuación identitaria, se confirma la retracción mítica del sujeto-víctima del «unheimliche Operfanatismus» (Bernhard, 1982: 29), hacia el fluir adolescente, hacia la naturaleza intemporal y ahistórica, simbolizada en la materialidad animal

31 Hubo una producción de la *Euridice* de Peri, el primer *Orfeo* que menciona Valente, en Rennes en 1980, dirigida por Rodrigo de Zayas. Rennes es también una de las dos estaciones de metro que cita el narrador («Sèvres-Babylone. Dragon. Rennes» [2014: 95]), posiblemente como lugares inferiores de los que uno emerge por las escaleras mientras contempla los anuncios de producciones de ópera (*Orfeo*) en la ciudad de París: actualidad e inactualidad en un instante. La edición ofrece «Glük» en lugar de «Gluck».

32 El texto original de Striggio dice: «Orfeo, son io che d'Euridice i passi / eguo per queste tenebrose arene, / ove già mai per uom mortal non vassi».

y vegetal de unas descripciones extraordinarias —«*Orfeo sono io*. Ensangrentado cuerpo de densa carne oscura, despedazada, vendida al kilo entre el estallido de las frutas y verduras, el fresón encendido, los coronados alcauciles, las berenjenas de morado obscuro. Vendido al kilo entre los otros animales del mar. *Orfeo sono io*» (Valente, 2014: 96)— que reescriben al Neruda de las odas y al Alberti sonetista en Campo dei Fiori. Brota entonces el símbolo triunfal del atún: «*Orfeo sono io*. El atún es un dios. Podría llevarnos sobre el lomo sangriento al ciego reino de las sombras» (2014: 96). Se invoca la imagen de la figura semi-humana cabalgando una suerte de atún volador en la escena central del tríptico del *Jardín de las delicias* del Bosco, así como la de Orfeo como pez despedazado en Ovidio —«*membra iacis diversa locis*» (*Metamorfosis* XI.50)—. Se convoca el sincretismo simbólico del atún en el culto a Heracles-Melkart en las colonias fenicias de la Bética. Y se evoca, finalmente, toda la tradición metamórfica de la sátira menipea, desde Apuleyo al *Viaje de Turquía*, o la *Segunda parte del Lazarillo*, donde leemos:

y fue que estando yo así sin alma, mareado y medio ahogado de mucho agua que, como he dicho, se me había entrado a mi pesar, y así mismo encallado y muerto de frío de la frialdad, que mientras mi conservador en sus trece estuvo nunca había sentido, trabajado y hecho pedazos mi triste cuerpo de la congoja y continua persecución, y desfallecido del no comer, a deshora sentí mudarse mi ser de hombre, quiera no me cate, cuando me vi hecho pez, ni más ni menos, y de aquella propia hechura y forma que eran los que cerrado me habían tenido y tenían. A los cuales, luego que en su figura fui tornado, conocí que eran Atunes, entendí cómo entendían en buscar mi muerte (Anónimo, 2014: 202).

Afirma Zambrano que «no hay lucha en dejarse alzar en el insondable mar de la vida» (1993: 24) y Valente, que lo acepta solo a medias, pues siente «hecho pedazos su triste cuerpo de la congoja y continua persecución», se acoge a la solución *neobarroca* que Lezama llamase «la salvación por el pez» (Valente, 2014: 201). La imagen de la hermana de Cemí ascendiendo, a punto de ahogarse, «como una pequeña Eurídice al reino de los vivientes» (2014: 196) contribuye a dotar de coordenadas míticas precisas el horizonte inactual del discurso modernista de Valente:

Ven. Parece haberse dulcificado más el aire al atardecer. Hay ahora otra mano que me lleva. No vuelvas la cabeza. Ven ahora contra todas las sombras. Declina la luz sobre la luz. Las mismas calles, el incipiente verde de los árboles, la súbita transparencia tibia de los cuerpos. Cuando la espuma y la saliva se aplacaron en la boca sagrada, entonces, sólo entonces, el héroe empezó a hablar (2014: 98).

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN DE HIPONA (2006). *La Ciudad de Dios*, trad. Santos Santamaría *et al.*, Madrid, Homo Legens.
- ALTHUSSER, Louis (1992). *L'avenir dure longtemps*, Paris, Stock / IMEC.
- ANÓNIMO (2014). *Segunda parte del Lazarillo de Tormes*, ed. Alfredo Rodríguez, Madrid, Cátedra.
- BERNHARD, Thomas (1982). *Wittgensteins Neffe*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BLANCHOT, Maurice (1981). *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard.
- BÖLL, Heinrich (1967). *Ansichten eines Clowns*, Köln, Deutscher Taschenbuch.
- CAMUS, Albert (1957). *L'étranger*, Paris, Gallimard.
- (2012). *El extranjero*, trad. José Ángel Valente, Madrid, Alianza.
- CANETTI, Elias (1986). *La provincia del hombre*, trad. Eustaquio Barjau, Barcelona, Taurus.
- (1994). *El suplicio de las moscas*, trad. Cristina García, Barcelona, Mario Muchnik.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand (1981). *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard.
- CORTÁZAR, Julio (1984). *Rayuela*, ed. Andrés Amorós, Madrid, Cátedra.
- FOUCAULT, Michel (1999). *Les anormaux*, Paris, Gallimard.
- GARCÍA CANDEIRA, Margarita (2019). «Justicia, amor y disyunción en *Palais de Justice* (2014), de José Ángel Valente», *Revista de Literatura*, 81, 161, pp. 227-253.
- GARCÍA LORCA, Federico (1994). *Poeta en Nueva York*, ed. Piero Menarini, Madrid, Espasa.
- GENET, Jean (1949). *Journal du voleur*, Paris, Gallimard.
- GOYTISOLO, Juan (1977). *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral.
- (1980). *Makbara*, Barcelona, Seix Barral.
- (1985). *Coto vedado*, Barcelona, Seix Barral.
- HEIDEGGER, Martin (1983). *Einführung in die Metaphysik*, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann.
- KAFKA, Franz (1990). *Der Process*, Frankfurt am Main, Fischer.
- LACLOS, Pierre Choderlos de (1972). *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Gallimard.
- LEZAMA LIMA, José (2018). *Paradiso*, Madrid, Alianza.
- MATUTE, Ana María (1960). *Primera memoria*, Barcelona, Destino.

- MONTAIGNE (2009). *Essais I*, ed. Emmanuel Naya, Delphine Reguig y Alexandre Tarrête, Paris, Gallimard.
- ORTEGA Y GASSET, José (1987). *La deshumanización del arte*, Madrid, Espasa.
- OVIDIO (1995). *Metamorfosis*, ed. Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Alianza.
- PETRONIO (1993). *Satiricón*, ed. Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza.
- PROUST, Marcel (1988). *Sodome et Gomorrhe*, ed. Antoine Compagnon, Paris, Gallimard.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994). *La literatura del pobre*, Granada, Comares.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (2006). «O consello de guerra contra José Ángel Valente», *Moenia. Revista Lucense de Lingüística y Literatura*, 12, pp. 463-467.
- SARTRE, Jean-Paul (1943). *L'être et le néant*, Paris, Seuil.
- UMBRAL, FRANCISCO (1979). *Las ninfas*, Barcelona, Destino.
- VALENTE, José Ángel (1980). *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral.
- (1991). *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets.
- (2011). *Diario anónimo*, ed. Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- (2014). *Palais de Justice*, ed. Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- (2018). *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, ed. Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- VIRGILIO (1994). *Geórgicas*, ed. Jaime Velázquez, Madrid, Cátedra.
- WASSERMANN, Jakob (2012). *My First Wife*, trad. Michael Hofmann, New York, Penguin.
- ZAMBRANO, María (1993). *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral.
- (2019). *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza.