

Justicia, amor y disyunción en *Palais de Justice* (2014), de José Ángel Valente

Justice, Love and Disjunction in *Palais de Justice* (2014), by José Ángel Valente

Margarita García Candeira

Universidad de Huelva
CIPHCN

margarita.garcia@dfesp.uhu.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1769-8789>

RESUMEN

En 2014 se publicaba *Palais de Justice*, el volumen en prosa donde José Ángel Valente recreaba el juicio desencadenado por el divorcio de su primera mujer en los años ochenta, y en el que se inscribe una paradoja entre el amor y el derecho, en la medida en que el primero es sometido al control biopolítico del segundo mediante la institución matrimonial. Partiendo del contraste entre justicia y ley propuesto por Jacques Derrida y otros pensadores contemporáneos, este artículo examina cómo, en el texto de Valente, el sentimiento amoroso opera una disyunción respecto a lo legal para desplegar un ámbito suspendido en el que habita un orden *otro*. Inquietudes permanentes de Valente como la atención a la mística o al lenguaje se actualizan en una postulación de la existencia como la «nuda vida» teorizada por Giorgio Agamben. Con ella se cuestiona el fundamento legalista de la civilización occidental.

Palabras Clave: José Ángel Valente; *Palais de Justice*; justicia; amor; biopolítica.

ABSTRACT

In 2014, *Palais de Justice*, the prose volume where José Ángel Valente recreated the trial related to his divorce from his first wife, Emilia Palomo, was posthumously published. The text inscribes a paradox between love and law, since love is subjected to law's biopolitical control through the institution of marriage. Departing from the contrast between justice and law stated by Jacques Derrida and other contemporary thinkers, this article examines how, in Valente's text, love and erotism operate a disjunction in the legal level, thus displaying a suspended domain where an order *other* comes into existence. Valente's recurrent concerns as mystical and linguistic issues are brought about in a depiction of existence as the «bare life» theorized by Giorgio Agamben, with which a radical questioning of the legalist base of occidental civilization is effectuated.

Key words: José Ángel Valente; *Palais de Justice*; Justice; Love; Biopolitics.

Los que aman verdaderamente la justicia
no tienen derecho al amor (Albert Camus)

En septiembre de 2014 veía la luz la primera edición de *Palais de Justice*, el texto en prosa en el que el poeta gallego José Ángel Valente recreaba el proceso judicial desencadenado por el divorcio de su primera mujer, Emilia Palomo, entre finales de la década de los setenta y principios de los ochenta. El difuso hilo argumental del volumen descansa en una serie de escenas que recrean avatares de un juicio en el que se dirime una ruptura matrimonial, y alrededor de ellas pivotan episodios que abren líneas de fuga hacia otros espacios relacionados con la imaginación y la memoria. Así, se remite a figuraciones alegóricas como la peregrinación por el desierto, se recrea el pasado de los personajes o la infancia del protagonista, y se convocan algunos episodios de raíz claramente biográfica como la muerte de Antonio, el hijo del escritor, todo ello desde un velo fuertemente onírico y desrealizador. Con esta obra, Valente vuelve a los derroteros de la modalidad prosística, que había cultivado ya en *El fin de la edad de plata* (1973) y *Nueve enunciaciones* (1982) pero con una diferencia sustancial: frente a la tendencia al «distanciamiento sentimental y memorístico» de los relatos incluidos en los títulos anteriores, Fernández Rodríguez (2001: 553) encontraba en las pocas piezas entonces editadas de *Palais de Justice* «un marcado regreso a lo personal». Ya en una entrevista con Nuria Fernández Quesada, Valente había explicado que la obra «reconstruye imágenes de mi vida pasada» (Fernández Quesada 2000: 148).

Algunos fragmentos, pocos, habían en efecto visto la luz en publicaciones periódicas en vida del autor: dos de ellos llevan el título «Palais de Justice», y los restantes son «El guardián del fin de los desiertos», «Interior con figura sola» y «Palais de Justice. Cuatro fragmentos». Todos ellos se editaron entre 1986 y 1993, y fueron incorporados después al volumen completo desprovistos de título¹. Como explica Sánchez-Robayna (2014: 7) en la introducción al

¹ El fragmento que comienza «Filtración de lo gris en lo gris» y que ocupa las páginas iniciales del libro actual fue publicado con el título de «Palais de Justice» en *Diario 16* (suplemento *Culturás*) el 19 de octubre de 1986; en la misma cabecera vio la luz «El guardián del fin de los desiertos» (páginas 71-74 de la versión completa) el 20 de octubre de 1990. Con el mismo encabezado de «Palais de Justice» se editaba en *Quimera* (número 100, 1990) el texto que se inicia con el sintagma «Se iba desasiendo» (páginas 91-94 de la versión completa). «Interior con figura sola» (páginas 70-82 de la versión completa) aparecía en el número 6-7 de la revista *Espacio/Espaço Escrito* en 1991 y, por último, «Palais de Justice. Cuatro fragmentos» (páginas 19-31 y 37-40 de la versión completa) se publica en el número 5 de *El Bosque*, en 1993. Como indica Sánchez Robayna, en la edición del primer tomo de las *Obras completas* del autor publicadas en 2006 estas piezas se incluyeron dentro de un Apéndice en la sección denominada «Prosa narrativa» (Valente 2006: 881-896). Manuel Fernández Rodríguez (2001: 549) explica en su tesis doctoral de 2001 que suponían «ade-

volumen, el poeta gallego haría progresivas revisiones que, en términos generales, venían a suavizar la virulencia de las versiones iniciales. De hecho, el propio Valente explicaba en 2000, en una entrevista con el poeta y crítico Claudio Rodríguez Fer, que había prometido a sus hijas que no mandaría el manuscrito completo a imprenta en vida de Palomo, la madre de estas (Valente 2000: 206)². Estas referencias extratextuales no son baladíes, pues además de confirmar el carácter parcialmente testimonial del texto, de alguna manera adelantan y explican su extraordinaria fuerza, pues este combina crueldad y belleza a partes iguales e inscribe una paradoja: el desencuentro entre el amor y la lógica del derecho, que busca someter al primero a una codificación imposible y a la que no es ajeno el intento de control biopolítico que supone la institución del matrimonio.

En «Force of Law: The Mystical Foundation of Authority», Jacques Derrida (1989) reflexiona sobre la existencia de una divergencia esencial entre el ámbito del derecho y el de la justicia. Aun partiendo de la suposición de que el derecho establece las condiciones de la justicia y las aplica efectivamente, lo cierto es que su afán taxativo subraya la condición de imposibilidad de una auténtica justicia, al tratar de someter el carácter inconmensurable de esta última a decisiones basadas en el cálculo y la prescripción. Partiendo de la conciencia de que «[j]ustice is an experience of the imposible», Derrida identifica:

A difficult and unstable distinction between justice and *droit*, between justice (infinite, incalculable, rebellious to rule and foreign to symmetry, heterogeneous and heterotropic) and the exercise of justice as law or right, legitimacy or legality, stabilizable and statutory, calculable, a system of regulated and coded prescriptions (1989: 959).

Derrida acusa el componente metafísico y antropocéntrico que domina este pensamiento de la justicia en Occidente (ibíd.: 953). Desde puntos de vista parcialmente similares, la conciencia de una fisura entre ambas esferas es común a varios pensadores contemporáneos. Paul Ricoeur, que ha dedicado parte de su trabajo hermenéutico a la justicia, explica en *Lo justo* (1997) que esta se encuentra literalmente «desgarrada entre una ineludible referencia al bien y la atracción que ejerce sobre ella el status puramente procesal de las operaciones constitutivas de la práctica legal» (1997: 20). En particular, Ricoeur cuestiona las teorías liberales de John Rawls que, expuestas en *A Theory of Justice* (1999), defienden una noción de justicia íntimamente ligada al desarrollo de las instituciones y apoyada en el concepto de «equidad» (*fairness*) en la distri-

lantos o fragmentos perfectamente escogidos por su escasa capacidad de identificación de personas reales que Valente quiso evitar».

² Además de en la entrevista mencionada, un repaso detallado de estas circunstancias personales de Valente puede verse en *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)* (Rodríguez Fer 2014: 322-332 y 420-424).

bución de los bienes sociales³. De manera similar a Derrida, Ricoeur problematiza en Rawls no solo la reducción de la actuación justa a un reparto o distribución, sino la falta de una reflexión sobre la esencia de los bienes a repartir, que, en muchos casos, los hace inasequibles al fraccionamiento o al cómputo (Ricoeur 1997: 73).

Evidentemente, el amor podría considerarse uno de estos bienes; desde luego, es un ámbito en el que el desgarro aludido halla una expresión privilegiada y problemática. El divorcio entre el espectro emocional y la justicia parece un hecho incontestable en la edad moderna, tal y como examina Wayne Cristaudo en *Power, Love and Evil* (2008). En un capítulo significativamente titulado «Love and the Limits of Justice», Cristaudo sugiere que esta separación es debida a la disolución de la base divina de ambas esferas que se da en la civilización occidental pero que, de alguna manera, siguen preservando las culturas judías y musulmanas⁴. Una idea no del todo distinta es la del propio Ricoeur (1993: 14), que, en *Amor y justicia*, insiste en la existencia de una «desproporción» radical entre ambos ámbitos, para la que trata de hallar mediaciones a través de una ética del don de inspiración espiritual. Si el derecho trata de posibilitar la reparación del daño causado mediante la cuantificación del resarcimiento, la realidad inconmensurable del sentimiento amoroso parece oponer una resistencia poderosa a esa lógica economicista. ¿Cómo medir el amor, el desamor, o la (ir)reparabilidad del daño causado por ambos? Esta problemática es central en el texto de Valente, como veremos a continuación.

1. EL CONTROL DISCIPLINARIO DE LA LEY. EL PALACIO DE JUSTICIA

La voluntad de cálculo aludida se ve en las escenas que recrean el juicio por el divorcio matrimonial y que, como hemos dicho, son las que soportan el tenue componente de acción de la obra, al que se liga la existencia de algunos guiños marcadamente autobiográficos. En una de estas escenas, por ejemplo, vemos que se alude explícitamente a la profesión del autor, pues el protagonista relata que «[m]i juez me preguntó con manifiesta solemnidad si yo era un escritor conocido», porque «la parte adversa reclamaba con notoria impudicia un porcentaje de mis derechos de autor» (Valente 2014: 69). Esta misma diná-

³ Para Rawls (1999: 118), la determinación de la auténtica equidad se sustentaría sobre la percepción no condicionada de unos sujetos situados en una «posición originaria» caracterizada por un «velo de ignorancia».

⁴ Dice Cristaudo (2008: 117): «For the Jews and Muslims for whom God's law and God's love is one, justice is close to Godliness. But the political culture of modern secular societies inherits the dualisms that were generated within the Christian world, not the least of which is the separation between human and divine law as irreconcilable spheres».

mica se aplica a otras realidades menos mensurables, y, en otro lugar, también entre referencias a la vida de Valente como la mención a los viajes de ida y vuelta a Ginebra desde París o a la falta de cultura letrada del personal judicial⁵, vemos cómo el protagonista, ante el requerimiento de que cifre y reduzca a datos un proceso humano, el amor, que escapa así a la lógica del cómputo temporal, reflexiona: «*Je ne vous aime point*, Madame. Desde cuándo, en qué tiempo. El tiempo no tiene forma; el tiempo no se puede, en rigor, contar» (ibid.: 23). Además de ejemplificar ese «element of calculation» que Derrida (1989: 947) veía como característico de la ley, la cita es también significativa por otras cuestiones, como el apóstrofe distante y despectivo a la exmujer con el término «Madame», la variación pronominal y perspectivística que complica el relato o esa última alusión al rencor, que examinaremos más adelante:

Vi a Madame con la dama abogado que la acompañaba. Estaba él en su proceso. En el suyo propio. En el mío propio. Lo miré con reprobación. Se miró con reprobación. Lo miraron con reprobación. Nos miramos con reprobación. *Je ne vous aime point*, Madame. Desde cuándo, en qué tiempo. El tiempo no tiene forma; el tiempo no se puede, en rigor, contar. ¿Qué le podría yo contar, Madame, del tiempo que usted misma ha ido cargando de rencor? (Valente 2014: 23).

Y, sin embargo, pese a que el sentimiento amoroso es difícilmente desglosable en disposiciones normativas, lo cierto es que ha sido objeto recurrente de tentativas de codificación moral y legal a través de, sobre todo, el matrimonio. La crítica marxista ha sabido ver el componente burgués de esta institución, estrictamente asociada con la propiedad privada y la reproducción de los sistemas productivos (Engels 1997) pero, además, puede verse como un instrumento disciplinario en la perspectiva trazada por Michel Foucault. En el examen de los infinitos niveles en los que opera el poder moderno, Foucault identifica un cambio de paradigma en el siglo XIX: frente al tradicional afán punitivo de los sistemas anteriores, ahora las estructuras estatales tratan de regular la vida humana en todas sus esferas. De ahí surge la revitalización del concepto de biopolítica para aludir a «un ejercicio del poder sobre el hombre en cuanto ser viviente, una especie de estatización de lo biológico» (Foucault 2000: 217) que busca dominar todos los procesos vitales (mortalidad, natalidad, longevidad, etc.) y que Foucault explora en los cursos que da en el Collège de France a lo largo de los 70⁶. En uno de ellos, explica que, así, «el poder polí-

⁵ La referencia a «París-Ginebra-París» y a «la secretaria del juez que no sabía escribir la palabra Goethe, un proceso de alto nivel sin duda» (Valente 2014: 24) recreadas en el texto responden a hechos reales que Valente recuerda en su entrevista con Rodríguez Fer (Valente 2000: 206).

⁶ La posibilidad de estudiar *Palais de Justice* desde el concepto foucaultiano de «biopolítica» fue ya apuntada por Andrés Sánchez-Robayna en su presentación del volumen (Rojo 2014).

tico y los poderes en general logran, en última instancia, tocar los cuerpos, aferrarse a ellos, tomar en cuenta los gestos, los comportamientos, las palabras» (Foucault 2005: 59). Es evidente que el matrimonio, aunque no surgido en el XIX, es una de las herramientas de control del cuerpo, en la medida en que sirve de barrera inmunizadora frente al riesgo de una sexualidad libre y canaliza el ejercicio del erotismo a la reproducción que asegura la permanencia de un cierto orden social y económico. De hecho, el propio Foucault advierte cómo la profundización de su naturaleza normativa, lo que denomina su «juridificación», corrió pareja a su fortalecimiento en los albores del cristianismo (Cubides 2006: 25-26). Y, si bien es una institución secular, lo cierto es que encuentra nuevas funciones disciplinarias en la contemporaneidad neoliberal (Foucault 2009: 263).

Toda esta mecánica se pone en funcionamiento sobre todo en la descripción por parte del protagonista de su periodo matrimonial, que aparece retratado como una muestra de los efectos empobrecedores que ejerce ese poder y ese encorsetamiento de la vida en normas y funciones. La instrumentalización del vínculo, llevada al paroxismo por la dinámica judicial del divorcio, extermina la auténtica vida, pero el proceso había comenzado antes, y toda la etapa conyugal aparece presentada metafóricamente como una muerte progresiva o un despojamiento vital, que afecta especialmente a la ex esposa: el protagonista se asombra de «[h]asta qué punto ... una vida puede aniquilarse a sí misma, convertirse en rencor, en persecución, en escudriñamiento» (Valente 2014: 45). Esa defunción parece ejecutarse definitivamente en la vista judicial, según constata el protagonista: «Alguien acaba de morir. Alguien acaba a morir, Madame» (ibíd.: 25).

Pero, además, esta dinámica coercitiva ha actuado en un contexto histórico muy preciso, que es el de la España de la posguerra y el franquismo, que contaba con un dispositivo biopolítico extenso y muy codificado en el que, como ha estudiado Salvador Cayuela (2010: 478), «los programas orientados a la extensión entre la población española de ciertas “actitudes matrimoniales” y “natalistas” habían calado». Estos planes reservaban un papel completamente subsidiario para la mujer: así, explica Cayuela (ibíd.: 238) que, apoyadas en la moral católica, «la psiquiatría y la medicina franquista promulgaron toda una serie de «normas culturales» reguladoras de la sexualidad y encaminadas —fundamentalmente— a mantener el papel tradicional de las mujeres en la sociedad», es decir, como «instrumento imprescindible» para la procreación. Valente, que se casó con Emilia Palomo en 1953, alimentó una imagen de su primer matrimonio en estos términos, sobre todo en declaraciones posteriores a su divorcio, como cuando explica a Claudio Rodríguez Fer que «[c]asei pouco despois de licenciado e, coa miña formación católica, de seguida embarcei á miña muller, axiña proceei» (Valente 2000: 460) o que «[t]an só era un marido reproductor, tiven fillos, pero o que é a unión amorosa non a coñecín ata estar con Coral [su segunda espo-

sa]» (ibíd.: 205)⁷. En el texto de *Palais* también se alude a la neutralidad emocional de la exesposa, fácilmente vinculable con la negrura del contexto histórico: «No recuerdas en ella la ternura, pero sí la resistencia o la reserva, la negación y un depósito lento de implacable amargura» (Valente 2014: 85).

No obstante, algunos datos intra y extratextuales obligan a cuestionar la visión tan terminantemente peyorativa que transmiten a primera vista el texto de *Palais* y las palabras de su autor. La propia dureza de los términos que emplea el protagonista de la obra indica una implicación afectiva y emocional elevada, e incluso una participación en el rencor y la amargura que tanto insiste en atribuir a su exesposa. Unas líneas muy significativas parecen indicar cierta complicidad en la aniquilación de la relación matrimonial: «Y yo mismo ¿por qué oscura razón, por qué nunca satisfecha deuda o por qué enfermizo deseo de purgación me hice cómplice de sus nunca asumidas muertes?» (Valente 2014: 25), dando a entender que, en algún momento del pasado, todo había sido de otra manera. Así se deduce también de algunas enunciaciones dubitativas: «La mujer se fue secando dentro del lecho conyugal, atenta sólo a su papel de víctima. ¿Había estado seca siempre?» (ibíd.: 85).

El volumen se abre así a una dimensión elegíaca, incluso de homenaje tácito a ese pasado intuido, que es objeto de rememoración implícita en algunos pasajes. Parece indudable que se refiere a la exesposa cuando declara que solo ella parece salvarse momentáneamente del indecoroso espectáculo que es el juicio. Las alusiones al recuerdo de un «cuerpo joven» y a un amor ejercitado en la repetición —«después de haberos amado ya mucho»— prácticamente obligan a identificar esa «primera imagen de ella» con la de la primera esposa y no con otro romance ya sucedido en la edad madura. Es ese recuerdo que permanece de alguna manera inmaculado el que sigue iluminando, incluso, la intervención de ella en la vista, otorgándole un «tenue resplandor»:

Y tú, bajo la mirada quimérica de los acusadores, recordabas aquel pasillo prolongado, el cuerpo joven que por él avanzaba, el pelo entreverado que seguía en el aire el movimiento del andar [...] Habías reconstruido esa imagen muchas veces, después de haberos amado ya mucho. La primera imagen de ella que te habitó. No puedes decir cuándo. Ahora el tiempo sería también una prueba contra ti, contra ella. El abogado de la parte adversa hizo que le leyeran, al prestar juramento, los castigos del falso testimonio. Pero sólo lo que ella decía tenía un tenue resplandor. Lo demás era opaco. Entre los considerandos y los juramentos, tenía ella, como tantas veces, la intensidad de su primera imagen (ibíd.: 21).

A esta hipótesis interpretativa ayuda también el hecho de que la figura de Emilia Palomo no se corresponde en absoluto con la mujer prototípica del

⁷ «Me casé poco después de licenciado y, con mi formación católica, enseguida dejé embarazada a mi mujer, procreé pronto»; «Tan solo era un marido reproductor, tuve hijos, pero lo que es la unión amorosa no la conocía hasta estar con Coral».

franquismo⁸: perteneciente a una familia ilustrada y de mentalidad muy avanzada, Emilia contaba con una excelente formación (era licenciada en Filosofía y Letras con premio extraordinario y sabía idiomas); formaba parte de los círculos intelectuales y artísticos de la época, sobre todo del originado alrededor del postismo, con uno de cuyos máximos representantes, Carlos Edmundo de Ory, mantuvo una relación sentimental de ocho años; tradujo a Philippe Jacottet y a Orwell y trabajó para la ONU en Ginebra.

Por todo ello, no parece demasiado arriesgado reconocer que el relato de Valente está marcado por cierta hipostasia. Por un lado, esta contiene una reflexión tácita sobre el amor, pues iguala a las dos mujeres, la primera y la segunda, en una misma dimensión de exaltación que, a veces, crea cierta confusión referencial, y que se condensa perfectamente en las siguientes palabras: «Lo demás no sucede. Tú sola te sucedes, superpuesta como estás, sin borrarla, a tu primera imagen» (ibídem). Por otra parte, también es elocuente sobre el desamor, pues, en una línea parecida, esa simulación hermana a la primera mujer y al protagonista en una misma impostura victimista.

La noción de víctima es de hecho fundamental. Su papel en el desarrollo de la justicia es complejo: para Marita Sturken (1999), la inmediata empatía que la víctima genera merma el juicio crítico y, en «La idea de la justicia», Alain Badiou (2004) explica también que «la víctima se designa a sí misma» mediante una queja cuya veracidad no es siempre diáfana; de hecho, en ocasiones se basa en la impostación que Nietzsche denominaba resentimiento⁹. Aunque ese papel parece cumplirlo a la perfección la primera esposa del protagonista —«Se hizo víctima y engendró víctimas y de su propio rencor las alimenta. Después supiste que las víctimas tienen una capacidad de agresión apenas concebible» (Valente 2014: 85)—, este también se atribuye una condición similar al presentarse como acusado de un proceso cuya absurdidad kafkiana lo convierte en víctima, pues en el fondo «todo se ha hecho [...] para que todo tenga la terca o la infinita duración del rencor» (ibid.: 47). En el fondo, *Palais de Justice* no es sino la producción de un juicio, de un caso, en el que el sujeto pueda autopostularse como cabeza de turco.

Y es precisamente en esa Sala C del Palais de Justice que da nombre al libro donde se representa esa ceremonia de la impostura y donde se demuestra que «[t]odo puede convertirse en testimonio, en falso o en verdadero testimo-

⁸ Como sí serían otras mujeres como la Carmen que protagoniza *Cinco horas con Mario* (1966), de Miguel Delibes, o, en un sentido diferente, Felicidad Blanc, la esposa del poeta Leopoldo Panero, cuya semblanza aparece perfilada en el documental *El desencanto* (1976), de Jaime Chávarri.

⁹ Una idea semejante a la de queja neurótica es la referencia a la inflación que hace Ricoeur (1997: 59): «La primera inflación a tener en cuenta se produce en el plano jurídico mismo: ella afecta la extensión del dominio de los riesgos, accidentes e incertidumbres invocados por las víctimas en una sociedad donde todo daño suele requerir indemnización».

nio, en cuerpo de delito, en pertinaz materia de la acusación» (ibídem). Como se ha dicho, la escenificación de ese proceso ocupa una parte central del libro, especialmente en las páginas 20-21, 23-27, 33-35, 37-40, 45-47, 57-61, 67-70 y 85-86, aunque siempre entreverada por digresiones de todo tipo, como hemos adelantado. En las páginas 45-46 se ofrece una detallada descripción de la sala judicial, que se define muy significativamente como «un escenario geométrico casi perfecto» (ibíd.: 46). El espacio participa así de la abstracción que Henri Lefebvre (1974) atribuye a muchos espacios modernos en su clásico *La producción del espacio* y, de modo íntimamente relacionado, de una dimensión fuertemente teatral y performativa. Es sabido que Lefebvre explica que, con el capitalismo, el espacio social se convierte en un espacio abstracto «cuantitativo, geométrico, matemático» (ibíd.: 223) caracterizado por una estricta codificación fuertemente represora pues, argumenta, en él «el espacio de un orden se oculta en el orden del espacio» (Lefebvre 2013: 326). Así sucede en la sala donde sucede la vista, como se ve en el trazado detallado que el protagonista hace de la distribución de lugares y roles que en ella se da:

La sala tiene ventanales que dan a un patio. Entra abundantemente la luz. La sala es rectangular. Al fondo el juez en su tarima, solo. Enfrente, con el entero espacio de la sala en medio, las dos partes. A la izquierda del juez, la parte adversa. A la derecha yo, la parte adversa de la parte adversa. Entre esta última y el juez un escribano y un ujier. Entre el juez y yo, la silla de los testigos (Valente 2014: 45-46).

Lo pormenorizado de la descripción también enfatiza lo visual, en detrimento de otros aspectos sensoriales que afectan al resto del cuerpo. Es muy significativo al respecto el momento en que el acusado, a punto de entrar en esta sala, advierte la presencia de un colgador «donde algunos abrigos pendían abultados, como si aún tuvieran dentro un cuerpo no visible, vagamente deforme; otros, flácidos o desganados, como si lamentasen la frialdad de la ocasión y del lugar» (ibíd.: 58). La anulación de lo corporal, para cuya expresión Valente reformula la imagen moderna del cuerpo vacío tan cara a Eliot, Neruda, Cernuda o Lorca entre otros¹⁰, es advertida por el propio sujeto, que nota entonces «la incómoda presencia de su bulto» pues «le sobraron de pronto varios brazos y parte de la columna vertebral» (ibíd.: 58). En su estudio sobre la ideología inherente a las construcciones judiciales, Mulcahy (2007: 399) explica que estas provocan un «paralyzing effect» con el que transforman en «do-

¹⁰ La similitud entre las imágenes del hombre deshabitado de Alberti, los hombres huecos de T.S. Eliot, los cuerpos vacíos de Cernuda o los vestidos sin desnudo de García Lorca ha sido estudiada como un síntoma de la modernidad obsesionada con el vacío y la quiebra de la imagen (Young 1998: 3), de la angustia interior que atenazaba a estos autores (Edo 2006: 103) y de las consecuencias fatales del acendramiento subjetivo de la vanguardia (García Montero 2006: 70-71).

cile bodies» a los espectadores. Además, en este tipo de sistemas que, como dice, «rely on oral testimony and adversarial procedure ... performance is all» y la sala judicial cobra la forma de un auténtico escenario (ibíd.: 385). Ambos aspectos condicionan el comportamiento del protagonista, que, entumecido, reconoce la condición absolutamente teatral del juicio y asume resignado que «mi posición me convierte irremediabilmente en un espectador» (Valente 2014: 46), desprovisto de capacidad de acción y, por tanto, de defensa.

Como es de esperar, el espectáculo que está obligado a ver¹¹, descrito sobre todo en las páginas 23-27 y 45-47, es variopinto, pero se caracteriza sobre todo por la impostura y la impudicia. Ante la mirada del acusado van desfilando «los testimonios, los hechos, las acciones, la parte adversa, la secretaria del juez» (ibíd.: 24). Los personajes que pasan por «la silla del testimonio», calificada como «memorable», son objeto, como en el teatro barroco, de alegorización, y el protagonista declara: «Y miro y veo la amistad y la firmeza, pero también la cobardía y la doblez» (ibíd.: 47). Pero la función que ofrecen los testigos victimarios es lacerante, porque es un ejercicio de obscenidad entendida, con Baudrillard (1991: 62), en sentido etimológico: lo que debería permanecer fuera de escena, resguardado de la vista y del oído, se trae descaradamente a ella. Del psiquiatra, que interviene en favor de la víctima, se nos había dicho unas páginas antes que tiene una «voz hueca, profesional, profesoral», en definitiva, «obscena» (Valente 2014: 23-24). Es especialmente bochornosa la intervención del «marido burlado» de la nueva amada del acusado, traído a escena por «el abogado de la parte adversa», a quien este último «interroga, le pide que precise, si es posible, el punto, el año, el día y hora en que se consumó su deshonor» (ibíd.: 47) y que, acorralado, menciona como prueba unas cartas anónimas. En ese sentido, explica también Mulcahy (2007: 386) que la «sterile theatricality» de los juzgados contemporáneos efectúa «a ceremonial stripping of dignity» mediante la exposición cruda de la intimidad, pues «accepted and familiar modes of conversational practice are perverted so that confessions and highly personal stories which would normally be told in close and intimate spaces are conducted over much longer distances and in the presence of strangers» (ibídem).

En el texto también se lamenta «[c]uánta muerte ha caído sobre algunas palabras» imbuidas de «[f]alsía» y «[v]anidad» (Valente 2014: 26-27) en declaraciones diseminadas a lo largo del volumen. Puestas al servicio de nociones terminantes y discretas como las de culpa o inocencia, las palabras están «ate-

¹¹ Así, el protagonista se pregunta en un momento dado: «¿He sido yo convocado aquí para defenderme o para ver? ¿Para ver qué?» (Valente 2014: 46). La condena a mirar sin descanso supone un esfuerzo extremo de la vista, que halla expresión metafórica en un ojo derecho que adquiere «autonomía» (ibíd.: 67) y, «autovisionario», se contrapone al «resto del cuerpo que descansa». Obliga así al protagonista a una vigilia perpetua semejante a la vigilancia panóptica del sistema judicial.

rradas en aquel recinto» pues «también habían, a su vez, de ser juzgadas» (ibíd.: 33). Cuando son vehículos de exhibición verbal del impudor y la mentira, se convierten en detritus, en desecho, en vómito: así, se dice que se hace necesario un traductor porque «un testigo había depuesto en español» (ibíd.: 69). La crítica al uso burocratizado del lenguaje es obvia en varios pasajes que se mofan de las fórmulas judiciales: «[s]e piden diversas sanciones en párrafos, subpárrafos, incisos» (ibíd.: 20); «[e]ntre los considerandos y los juramentos» (ibíd.: 21). La banalidad de este código se simboliza en el runrún de la grabadora, que no tiene pertinencia fonológica alguna y que tan solo es un «algodonoso rumor sordo» (ibíd.: 51); también las palabras que algunos creen enunciar son solamente «el flato de la voz» (ibíd.: 27)¹². El protagonista se resiste a participar en una lógica que le produce repugnancia, y opta por el silencio —«Decir, qué»¹³ (ibíd.: 25)—, por un discurso incongruente que rompe con las convenciones del acto o, también, por la deformación consciente del código, empleando un «francés fingido» cuyas reglas se complace en transgredir:

Comprendió él que defenderse le producía náuseas, irremediables deseos de vomitar. Repasó sus notas, tomó la palabra, se expresó en un francés fingido, en cuya sintaxis hacía estragos que él mismo iba advirtiendo con placer. Su abogado tenía un aire escolar y la infinita pesadez del meritorio que ha preparado su tema y desea lucirse ante el juez. Resultaba penoso. Hacia el final de mi exposición me olvidé de que estaba allí (ibíd.: 24).

En esa renuncia a la defensa, cuya inutilidad y absurdo quedan reforzados por el inconfundible sabor sartreano de la alusión a la náusea, late el eco de otras imposibilidades similares que obsesionaron a Valente, como son las de Antígona, encarnación de un conflicto inconmensurable a la justicia humana, Teresa de Ávila, Juan de la Cruz y, sobre todo, la de Miguel de Molinos, cuya *Guía espiritual* (1675) editó el poeta en 1974. El místico aragonés, impulsor del quietismo, había sido condenado por la Inquisición a la abjuración pública de sus ideas, que tuvo lugar en la iglesia romana de Santa Maria sopra Minerva en 1685. Valente siente especial atracción por este episodio ajusticiador, que recrea de modo muy visual en el poema «Una oscura noticia» y sobre el que

¹² La preocupación por la deturpación del lenguaje es proverbial en la poética de Valente, y aparece condensada a la perfección en una anotación hecha en *Diario anónimo* en 1965: «La poesía ha de restablecer a través de la expresión privada la validez de un lenguaje público corrupto. La corrupción del lenguaje público, de la retórica institucional, falsifica todos los lenguajes privados. La poesía restituye al lenguaje su verdad» (2011: 88). Valente realiza una parodia de los códigos del autoritarismo religioso y político en *Presentación y memorial para un monumento* (1970).

¹³ Las palabras que siguen a esta reflexión muestran la ristra de crueles acusaciones sufridas: «Sí, recuerdo ahora, que debía mostrar con argumentos fehacientes no haber ejercido la violencia en el hogar, no haber expulsado a mis propios hijos al arroyo, no haber destruido subrepticamente su personalidad» (Valente 2014: 25).

reflexiona en varios lugares críticos, destacando precisamente la importancia de la inacción ante el acoso del poder¹⁴: sin duda todos estos *casos* subyacen de modo implícito en la figuración de su propia *causa*.

Pero la inhibición del protagonista se debe también a una conciencia específica: la de que el amor no puede someterse ni a la lógica jurisdiccional ni al lenguaje que esta emplea. Es una pregunta imposible la que allí se formula: «Señores, los aquí sentados dicen desamarse, haberse desamado, haber destruido entre ellos los amasijos del amor. ¿Quién es el culpable?» (Valente 2014: 33). En primer lugar, porque el amor, cuya ausencia es lo que trata de contabilizarse y penalizarse, es precisamente aquello que no puede ser sometido a tasación legal porque la condición que lo hace posible es, como explica Jean-Luc Nancy (1991: 100), la de ser lo que no puede ser probado, lo que existe solo a modo de promesa¹⁵. Solo puede conocerse mediante una experiencia vital que se reconoce automáticamente como auténtica, y que amplifica y enriquece la vida; la ausencia de esta vivencia es precisamente lo que comparten los testigos de la acusación, que se van sucediendo en las distintas escenas de la vista. Ante la comparecencia de una mujer «envejecida», el acusado reprueba: «Labios que no han besado, virgen necia, qué testimonio pueden dar aquí» (Valente 2014: 26)¹⁶. Reformulando el célebre verso lopesco, la crítica a la amargura de estos personajes parece dejar claro que quien no lo probó, no lo sabe: «Pero de qué, estas extrañas gentes grises, quieren que tú y yo demos más testimonio que el visible. Quisieran saber, haber sabido en sus lechos oscuros lo que es el amor y no han podido. Y no han podido para siempre» (ibíd.: 45).

¹⁴ En el ensayo «La nada», Valente imagina «el escenario de la retractación de Molinos» en términos parcialmente similares a los de su propio juicio: «Todavía está allí, de hinojos, imparable, con su ardiente cirio. A partir de un momento, el proceso dejó de ser doctrinal y comenzaron a husmear los jueces entre la deyección y el orgasmo. “Escatológico esplendor de la Roma barroca. El espectáculo no está exento de una miserable grandeza”, tuve ocasión de escribir en otro lugar. Teórico de la adversidad como fuente de aniquilación y de espiritual crecimiento, Molinos protagonizó toda su adversidad posible. La hermética figura del retratado de la Minerva trae insistentemente a la memoria las desnudas, difíciles palabras que su propia mano escribiera: “Si deseas saber quién es el que totalmente es tirado al interior retiro con alumbrada simplificación en Dios, digo que aquel que en la adversidad, en la desolación del espíritu y en la falta de lo necesario se está firme e inmóvil”» (Valente 2008: 733).

¹⁵ Es precisamente por eso por lo que esta promesa vive, de alguna manera, en la constante declaración: «Perhaps unlike all other promises, one must keep only the promise itself: not its “contents” (“love”), but its utterance (“I love you”）」 (Nancy 1991: 100).

¹⁶ Para Fernández Rodríguez, esta figura podría ser un trasunto de María Zambrano «que, en efecto, pareció tomar partido por la esposa y no por el escritor» (2001: 551). De hecho, esa breve descripción se corresponde con la que hace Valente en el polémico artículo «La doble muerte de María Zambrano»: «No supo nunca realmente cuál era el contenido del amor o la muerte. Retablo ciego, el suyo. Jamás entró, por terror, al fondo oscuro de la experiencia humana» (Valente 2008: 1475). En la entrevista con Rodríguez Fer, Valente reconoce que el distanciamiento tuvo que ver con el juicio (Valente 2000: 196).

En segundo lugar, la imposibilidad de responder al requerimiento se debe a que ese «quién» nombra un imposible al referirse a un individuo, el humano, sujeto a la multiplicidad, a la fragmentariedad, a la discontinuidad que revela que, como reflexiona el protagonista en una de las páginas iniciales, «la identidad no es más que una mera convención» en la que, eso sí, «creen encontrar existencia infinidad de seres que no son» (ibíd.: 16). El texto problematiza tanto la noción unívoca de identidad como la posibilidad de una palabra que dé cuenta de ella: «escribo la palabra yo», constataba Valente en *Notas de un simulador* (1989-2000), y automáticamente «otro ha empezado a existir» (Valente 2008: 465). Este desencuentro entre lenguaje e identidad se exagera en el caso de los códigos pretendidamente objetivos y asépticos, como es el caso del código legal que se emplea en la vista judicial y sobre el que el protagonista reflexiona en las páginas 37-38. Así, apela: «Lee, sumérgete en los espesos folios procesales. Ni un tímido fragmento de mi vera existencia encontrarás allí» (Valente 2014: 38). Los «folios de prosa mal escrita» que se van acumulando en el proceso testimonial, además de la convicción derrideana de que «... one cannot *directly* about justice, thematize or objectivize justice» (Derrida 1989: 935), la profunda unión entre lo estético y lo ético, como se explica unas líneas antes: «El togado no tenía dotes de estilo y, sin embargo, el estilo era todo. Si la vida no se hiciese estilo, no merecería la pena vivir» (Valente 2014: 37). Un discurso que se funda en la exhibición cruda e impúdica de detalles íntimos no captura, sino que expulsa al sujeto, como se deduce inmediatamente a continuación: «De ahí la imposibilidad de la autobiografía» (ibídem).

Y, efectivamente, el texto llama continuamente la atención sobre sí mismo, demostrando el carácter artificioso y construido del género confesional. El protagonista es objeto de un discurso multiperspectivístico y pocas veces toma la palabra una primera persona; en este sentido se acerca al modelo postestructuralista que llevó a cabo Roland Barthes (2004) en su célebre *RB por RB*¹⁷. Elementos como los espejos o las máscaras son repetidamente aludidos en el conjunto del texto con intención problematizadora¹⁸. Se confirma, siguiendo a Paul de Man (1979), la naturaleza de toda autobiografía como auténtica desfiguración.

2. LA «LENTA FILTRACIÓN DE LO OTRO». JUSTICIA Y DISYUNCIÓN

El palacio de justicia no es el lugar de la vida, ni del hombre, ni de la palabra auténticamente testimonial sobre la que se pueda fundar la justicia,

¹⁷ La oscilación pronominal es constante en todo el texto, pero se hace especialmente intensa en el pasaje que recrea la segunda sesión de la vista, que ocupa las páginas 19-21.

¹⁸ Un ejemplo lo constituye la aparición repetida de una figura masculina que interpela al protagonista desde el otro lado del espejo y que adquiere diversas formulaciones en las páginas 19, 21 y 27.

como se ha visto en las escenas que recrean lo allí sucedido. Pero hay pistas para reconocer otros emplazamientos: precisamente una de las líneas de fuga de ese escenario legal viene dada por el recuerdo o la recreación erótica por parte del protagonista. Así, en un determinado momento de la vista, y urgido a aportar argumentos en su favor, al acusado solo le viene al recuerdo un primer encuentro amoroso con una amada en la que parecen fundirse dos personajes¹⁹. Recuerda haberlo anotado en su diario y esgrime este hecho como una coartada mental: «Lo escribió él en su diario, entonces. Todavía puede encontrarse esa anotación. Tendría valor de prueba. ¿Para quién?» (Valente 2014: 26). Esta reflexión presenta al amor como una realidad absolutamente ajena a los términos judiciales: de hecho, la convocación del sentimiento amoroso provoca un instante de disyunción que inaugura lo que aparece definido más adelante como la «lenta filtración de lo otro bajo las resmas del papel procesal» (ibíd.: 38). Otra justicia, ligada a un espacio y un discurso *otros*, va surgiendo fuera de los muros del palacio de justicia como alternativa imposible al ámbito de lo legal. La interpelación constante de la alteridad va fraguando un lugar externo y diferencial para el eros, en un proceso lento y costoso que combina la espera con la resistencia y que es enunciado en esos otros pasajes que eluden lo argumental para asumir un carácter básicamente evocativo o misteriosamente alegórico.

Para la comprensión del papel desempeñado por esta otredad en relación con la justicia es imprescindible tener en cuenta ciertas corrientes de pensamiento contemporáneas. Una de las enigmáticas meditaciones con las que el protagonista evalúa el proceso judicial —«Qué bien estructurada estaba, se dijo, la lógica de la acusación. Probar la inocencia no es posible, porque nadie es inocente y, de serlo, la inocencia carece de toda lógica además» (ibíd.: 58)— recuerda irremediablemente al condenado de *El proceso* de Kafka, que se ve envuelto en una imputación para la que no halla causa ni tampoco defensa²⁰. También resuena la experiencia absurdamente trágica de *El extranjero*, de Camus, que Valente tradujo al español: en ambos casos, aunque con matices diferenciados, la mirada del otro se convierte en ajusticiadora. Además de al existencialismo, es especialmente pertinente recurrir a Emmanuel Lévinas, con cuya obra Valente estaba muy familiarizado²¹. Partiendo de una idea que Dos-

¹⁹ Como hemos dicho antes, el amor aúna en su objeto a la nueva amada pero también al recuerdo de su primer matrimonio, haciendo que, en ocasiones, ambas mujeres aparezcan superpuestas y se cree gran ambivalencia referencial. En la cita que sigue, parece que ese primer encuentro amoroso tiene por objeto al habido con la exesposa, pero no sería imposible que se tratase de la nueva amada.

²⁰ Explica Sánchez-Robayna (2014: 6) que el manuscrito de *Palais de Justice* estaba acompañado de numerosas notas de lectura de la obra de Kafka, en particular de los *Diarios* y de las *Cartas a Milena*, que Valente estaba leyendo o releendo al tiempo que escribía este volumen.

²¹ En su biblioteca personal, custodiada en la Cátedra José Ángel Valente de la Universidade de Santiago de Compostela, se encuentran diez volúmenes de Lévinas, entre ellos el

toievski formula en términos muy similares —«Todos nosotros somos culpables de todo y de todos ante todos, y yo más que los otros»—, Lévinas explica que esta culpabilidad necesaria está intrínsecamente unida a la responsabilidad ante el otro: «[n]o a causa de esta o de aquella culpabilidad efectivamente mía, a causa de faltas que yo hubiera cometido, sino porque soy responsable de/con una responsabilidad total, que responde de todos los otros y de todo en los otros» (Lévinas 2000: 83). Para Lévinas, la responsabilidad ante el cuerpo del otro que nos reclama es precisamente aquello que funda la acción ética.

El texto de *Palais* disemina progresivas interpelaciones de una otredad que va cobrando forma, que anuncia el ámbito de una posibilidad y a la que el protagonista es incapaz de resistirse. En un primer momento esta se manifiesta como una «oscura aparición», que «no tiene vida por sí» (Valente 2014: 38) pero que siempre ha existido en forma de una suspensión amenazante, instando al sujeto a un enfrentamiento con él: «Venía entonces, como sigue viniendo aún» (ibídem). Su primera reacción es la intención (imposible) de suprimir esa demanda —«Por qué no atezarlo, ahogarlo en sus propias entrañas antes de nacer» (ibídem) — pero a medida que avanza el relato, el protagonista va cediendo poco a poco a la interpelación. De algún modo, un símbolo de la respuesta a esa llamada puede serlo la aparición en las páginas 30-31 de una serie de llamadas y puertas que, al cruzarse, suponen el paso a un ámbito completamente nuevo que anula los criterios de la legalidad convencional, algo de lo que acaba por cobrar conciencia el protagonista, que dice: «Sé que he de llamar, que ya he llamado, que la puerta se abre y que nadie, lo sé, podrá juzgarme» (ibídem.: 35). Pero hay un instante muy relevante en el que la escenografía judicial y su estéril dinámica parecen difuminarse para dejar lugar a una extraña partida de cartas con un sentido alegórico un tanto opaco: la que juegan el protagonista y un personaje muy significativamente caracterizado como «el otro» en las páginas 50-52, y que de alguna manera parece simbolizar la irrupción de la auténtica justicia como evento azaroso y necesario al tiempo. Ahí se produce el inevitable encuentro frontal con la alteridad —«Comprendió que él no tenía escapatoria» (ibídem.: 50)— que extiende ante él una serie de naipes. La aparente carencia de finalidad del juego —«¿Para qué había venido, en definitiva? ¿Qué podía jugarse allí?» (ibídem.: 51)— tiene que ver con la propia naturaleza un tanto fortuita y apórica del instante de justicia, que para Derrida (1989: 947),

fundamental *Totalité et infini. Essai sur l'exteriorité*, en una edición de 1990, y *Éthique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*, en una versión de 1982. En *Notas de un simulador* (1989-1990), Valente reproduce esta anotación: «En un libro particularmente intenso, *Totalité et infini*, Emmanuel Lévinas escribió: “Nada nos aleja más del Eros que la posesión”» (Valente 2008: 466). La reaparición, con muy ligeras modificaciones, de estas palabras en varios lugares de su *Diario anónimo* (2011: 331, 348), así como la constatación de otras reflexiones del mismo filósofo sobre la alteridad (2011: 158), da idea de la importancia que el tratamiento levinasiano de estas cuestiones adquiere en la visión de Valente, así como de su especial relevancia para el tema de este artículo.

se daba en «moments in which the decision between just and unjust is never insured by a rule» y, además, instauraba una fisura en la realidad. No hay que olvidar tampoco que la relación entre el juego y lo nuevo está presente en el pensamiento de Deleuze, para quien la tirada de dados mallarmeana encarna un azar absoluto que contiene todos los movimientos posibles en que se fundamenta el devenir. Cuando ese otro del texto coloca, al lado de las cartas, los restos desechos de la vida pasada del protagonista, encarnando en cierto modo el rol acusador que el existencialismo atribuye a la otredad, el acusado opta, sin remedio, por desprenderse al tiempo de toda pertenencia y de toda posibilidad de victoria. En ese instante parece operarse lo que Deleuze cifra como una «síntesis disyuntiva» entre pasado y presente, entre realidad y posibilidad²² y, por ello, el protagonista no puede sino constatar que la misteriosa partida, irremediamente, «ha de recomenzar»:

Hizo lo único que debía hacer. Con un rápido movimiento de la mano derecha invirtió la posición del as de espadas. El otro se quedó inmóvil. La hoja apuntaba hacia él. Se quedó inmóvil. Hizo una larga pausa. Después, con despacioso gesto de la mano izquierda, empujó los fragmentos, objetos rotos, escorias, que a un lado de las cartas había depositado, en dirección del vencedor. Ambos, por un momento en pie, se saludaron. Cambiaron posiciones en la mesa. El otro se ha sentado, como suele, enfrente de ti. Estás ligeramente pálido. Piensas que la partida, de algún modo, ha de recomenzar (Valente 2014: 51).

Las condiciones de esa nueva partida están por crear, al igual que está sin trazar la senda que espera tras la puerta recién franqueada²³. Desde esta perspectiva quizá podamos entender mejor el enigmático pasaje de las páginas 71-74, que Valente publicó de modo exento bajo el título de «El guardián del fin de los desiertos» en 1990. Se inicia con la aparición de un «otro» que se convierte en serpiente y con sus ojos incita al sujeto a seguirla hasta unos arenales, algo que este hace no sin preguntarse si sería mejor destruir esa mirada por la que otra realidad se iba filtrando (ibíd.: 71). Pero la negativa es imposible y la decisión es irrevocable y toma la forma de un camino en el que no existe retroceso posible: «Al punto extremo donde estabas se podía llegar, pero el retorno era imposible» (ibídem). De la dureza de este da fe la esfuerza-

²² En *Lógica del Sentido*, Deleuze desarrolla su teoría sobre el Acontecimiento, que liga al poder de la diferencia: frente a la identidad, la primera es la que nos constituye. La disyunción sería el procedimiento por el que «en lugar de que ... un cierto número de predicados son excluidos de una cosa en virtud de la identidad del concepto correspondiente, significa que cada cosa se abre al infinito de los predicados por los que ella pasa, con la condición de que pierda su identidad como concepto y como yo» (1970: 222).

²³ En este sentido es interesante señalar que Jacques Ancet, en un trabajo reciente, subraya la existencia en la obra de Valente de una «poética de la inminencia y del origen perpetuo» que contrasta con el énfasis en la disolución que ha señalado tradicionalmente la crítica sobre el poeta (Ancet 2014: 21).

da peregrinación que se describe a continuación, en un desierto anunciado por los arenales mencionados anteriormente. Así, el protagonista lamenta su sino —«Maldijiste el destino que tu señor te había dado como guardián del fin de los desiertos. Nunca serías relevado» (ibídem)— que aparece como la preparación necesaria para la aceptación completa de la alteridad, que ha derivado en su interiorización literal; no en vano es al otro a quien ve cuando se mira en el espejo del agua: «En el fondo del cuenco, recogida en el fondo, el agua era igual a una pupila. Os mirasteis. Ambos medisteis una vez más que nunca la distancia imposible» (ibíd.: 73)²⁴.

Sin duda, la imaginería empleada, de inequívoco sabor bíblico en la medida en que recuerda a los cuarenta días de Cristo en el desierto de Judea, puede leerse también a la luz del interés de Valente por la mística y, en particular, por el pensamiento de Miguel de Molinos, al que ya hemos aludido. En su *Guía espiritual* (1675), Molinos describía precisamente en términos de desierto, sequedades y desolación el arduo camino de purificación que vacía al alma y la prepara para acoger el amor divino (Molinos 1989: 45), algo que subyace en el pasaje de Valente, que reflexiona: «habías aprendido en la infinita espera a irte haciendo hueco, vacío, grieta sin cesar agrandada en la que el otro, al final, se precipita» (Valente 2014: 74)²⁵. A este vaciamiento del sujeto corresponde un similar vaciamiento del lenguaje, también aprendido en Molinos, como vemos en la cita reproducida más abajo. Si el místico aragonés recomienda al iniciado «preparar tu corazón a la manera de un blanco papel» (Molinos 1989: 59), el protagonista de *Palais* sabe que, a los mensajes que lo incitan a regresar y renunciar a su marcha, «nunca podrías dar respuesta», quizá tan solo medianamente «un pliego secreto enteramente blanco, pues ninguna inscripción que en él hicieses llegaría jamás a su destino» (Valente 2014: 72). No hay que olvidar que esa «transparencia definitiva del lenguaje» (ibíd.: 72) a la que se alude en el texto es también un valor que Valente resalta en Molinos, en cuya obra, nos dice, «el decir místico alcanza ... un límite extremo de transparencia y precisión» (Valente 2008: 445) que la separa de las exuberancias barrocas:

El desierto estaba lleno de oscuras grietas submarinas y de enormes serpientes sumergidas cuya respiración formaba los oasis y la visión naciente de los ríos en los ojos de los que morían de sed. Recibías mensajeros con órdenes precisas, a los que nunca podrías dar respuesta o a los que dabas respuesta en un pliego enteramente blanco, pues ninguna inscripción que en él hicieses llegaría jamás a

²⁴ En su tesis doctoral, Manus O Duibhir relaciona la función del otro en este pasaje con la infinita diferición del proceso hermenéutico (O Duibhir 2016: 181-183).

²⁵ La poética de Valente, que asume la capacidad germinadora de la nada y del vacío, encuentra una imagen privilegiada en el desierto, como muestra, por ejemplo, su ensayo «La memoria del fuego» (2008: 434). Esto no ha pasado desapercibido para la crítica: recientemente Gómez Toré (2014: 7) volvía sobre una cuestión que había merecido la atención de Peinado Elliot (2002), Saldaña (2009) y Andújar Almansa y Lafarque (2011) entre otros.

su destino. Transparencia definitiva del lenguaje, dijiste, mientras oteabas la línea cambiante de las arenas bajo el viento del atardecer (Valente 2014: 72).

Pero este peregrinaje podría estar representando también el tiempo profundamente suspendido del acontecimiento de justicia y su condición desdoblada, que le permite una duración infinita. Para Kierkegaard, el instante era precisamente la conjunción de lo temporal y lo eterno que tiene un sentido creador y proyectivo: trascendiendo lo meramente transitorio, explican López Calvo y Moreira (2011: 141) cómo, para el pensador danés, el instante encarna una «categoría de lo eterno, la contingencia fundando la posibilidad de una transformación, una transustanciación de los elementos» (traducción mía). También para Bachelard (1999: 93-94) en el instante poético el tiempo horizontal, cronológico, se abre a un tiempo vertical preñado de posibilidades simultáneas. Pero quizá el tiempo suspendido que estas escenas en el desierto muestran esté especialmente cerca del devenir teorizado por Deleuze y Guattari (1993: 159) para referirse a «un tiempo muerto, en el que nada sucede, una espera infinita que ya ha pasado infinitamente, espera y reserva». Eso parece asumirse en el pasaje valenteano: en su espera paciente en el desierto, al sujeto solo le queda mirar al futuro, a esa «línea cambiante de las arenas» (Valente 2014: 72) bajo la que aguarda, todavía informe, lo nuevo: es «el horizonte calcinado donde ninguna imagen se formaba» (ibíd.: 71).

3. LA CREACIÓN DEL MUNDO. CUERPO, ANIMALIDAD Y FINITUD

Sobre ese horizonte despoblado se puede levantar un nuevo orden, suspendido, caracterizado por una justicia otra, opuesta al orden institucionalizado del derecho y a su arraigo dentro de la civilización occidental. Este nuevo orden arranca de una vivencia erótica cuyo profundo anclaje en la corporalidad opone una resistencia a cualquier instrumentalización. En *Palais de Justice*, la inmanencia corporal —«nadie sabe lo que puede un cuerpo», decía Spinoza— supone una recuperación de la animalidad constitutiva del ser humano, tal como revelan algunas escenas en las que los protagonistas se acercan a las formas más descarnadas de existencia, y que pueden ser analizadas mediante la noción de «nuda vida» propuesta por Agamben. Al mismo tiempo, los amantes participan de algunos rasgos de la comunidad no operativa conceptualizada por Nancy; es decir, aquella en la que estos comparten una finitud constitutiva, la que de ese mismo cuerpo emana y que anula cualquier tentación de trascendencia.

En el apartado anterior se resaltó la importancia disyuntiva de las rememoraciones eróticas, que suspendían el poder coercitivo de la sala judicial. En el siguiente fragmento, además del poder reactualizador del eros, que recupera todos sus momentos pasados en el instante presente, vemos cómo el deseo

supone un despojamiento de las constricciones, de ahí que su irrupción tormentosa cobre, muy significativamente, la forma de un desnudo:

Tú te desnudas lentamente y yo empiezo a amarte con todos los deseos sumergidos desde que el deseo nació en mí. Tu cuerpo es transparente. Cuando tú llegaste todo repentinamente ardió y todo al mismo tiempo se hizo agua. Fuego e inundación. Tus asombrosos ojos, tu absoluta negación del morir. Después te he nombrado muchas veces, he compuesto tu rostro y tu figura. Las palabras toman forma de ti. Supe del fondo. (Valente 2014: 25).

La fuerza transgresora del amor se manifiesta en la doble labor que este desempeña, de destrucción y creación simultáneas: es «fuego e inundación» pero también una «absoluta negación del morir». Frente a la estricta localización del palacio de justicia, los amantes poseen la condición escurridiza del deseo —definido unas páginas más adelante como «un no lugar en el que todos los caminos vertiginosamente se confunden» (ibíd.: 35)²⁶— y eso los convierte en inapresables proscritos de difícil captura. Por ello, casi inmediatamente después de la cita anterior, se nos dice que: «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» (ibíd.: 26). Esa persecución se explica en parte por la rebeldía que el ejercicio libre del erotismo supone frente a las restricciones biopolíticas que proceden de la base fuertemente legalista de la civilización occidental que, especialmente apoyada en la cultura grecolatina, es objeto de una crítica acerba en el volumen de Valente, como veremos a continuación.

En *Homo Sacer*, Giorgio Agamben (2003) parte de las teorías de Foucault sobre la biopolítica para indagar en las raíces premodernas del control de los procesos vitales por parte del poder. Para él, este habría tenido un momento de especial auge en la antigüedad griega, idea que también explora Roberto Esposito (2003: 26, 53-54). Agamben explica cómo la cesión de la vida natural (*zoé*) a la polis en aras de su conversión en una vida mejor (*bíos*) implicaba, al fin y al cabo, un olvido o pérdida de la primera. De modo íntimamente relacionado, la concepción grecolatina de la justicia es la sólida base sobre la que se ha desarrollado el derecho del mundo occidental, y no es difícil ver en los pensadores antiguos la raíz de las nociones jurídicas que presiden la vista que recrea el volumen, especialmente la de cálculo. Explica García Belaunde (1974: 158-159) que de Pitágoras arranca una concepción matemática de la justicia

²⁶ Si en esas palabras reconocemos el eco del Cernuda de *Los placeres prohibidos* —«Porque el deseo es una pregunta cuya respuesta nadie sabe» (Cernuda 2005: 178)—, ya se advierte también el gusto lorquiano por la encrucijada y la quiebra de la expresión, que se hace aún más obvio en el siguiente fragmento: «... pues todos los caminos se cruzan y nos devuelven en definitiva aquí, al no lugar, donde estamos solos y desnudos, donde sólo se oye la entrecortada respiración y la plenitud total del grito» (Valente 2014: 35).

que llega desde la formulación distributiva y reparadora de Aristóteles a la idea de equidad en la que se basan el sistema legal inglés y romano y que, sin duda, subyace a esa obsesión por el cómputo anteriormente aludida. Asimismo, en un trabajo clásico, Werner Jaeger (1953: 17) explicaba que «fueron los griegos, creadores de la filosofía, los que por primera vez se enfrentaron con los fenómenos jurídicos y las instituciones legales con espíritu filosófico» desde un pensamiento que vinculaba directamente la justicia con el ser, con la realidad, fuese esta en principio natural o cósmica, pero después social o política.

Precisamente de esta última identificación ontológica entre la justicia y el ser colectivo deriva una conjunción entre lo legal y lo justo que atraviesa toda la cultura occidental: la primacía del interés colectivo causa una sumisión de lo segundo a lo primero, tal y como sucede en la postura socrática, para quien, en palabras de García Belaunde (1974: 148), «[s]i la ciudad ha sido fundada en vista del interés común, lo que importa en todo momento es el interés de la mayoría» en detrimento de la vida individual, singular y sencilla. Desde una perspectiva próxima es desde donde Agamben (2003: 17) explica cómo, aplastada por el peso de la cesión legal, esta vida simple, lo que él denomina «nuda vida», tiene «en la política occidental, el singular privilegio de ser aquello sobre cuya exclusión se funda la ciudad de los hombres».

Estas cuestiones son capitales para entender la singular representación de la ciudad que se da en *Palais de Justice*: las urbes aparecen como la sede de una represión histórica que, ante el ejercicio erótico, queda a un tiempo descubierta y anulada. En la primera sesión de la vista judicial, el acusado muestra una clara conciencia del vínculo entre urbe y anulación vital, pues reflexiona acerca de cómo «[l]os fundadores fundan las ciudades sobre las cenizas de los pájaros muertos» (Valente 2014: 20), es decir, sobre la muerte de lo biológico, y certifica a continuación el germen violento que cimenta la comunidad²⁷: «Estudian el filo de los vientos. Trazan un círculo con un arado. Acotan el recinto. Y así empieza la destrucción» (ibídem). Ya el primer pasaje nos presentaba al personaje en un París donde aflora «[l]a mierda de la historia y de la muerte. La mierda subterránea de esta ciudad oscura y no existente» (ibíd.: 17) y donde se recrea la muerte de Aragon igualmente «coronado de mierda» (ibídem).

Sobre este contexto de podredumbre urbana ejerce el amor su potencial subversivo: en cierta manera este parece efectuar un ejercicio psicoanalítico de anamnesis histórica al traer a la superficie el inconsciente de represión colectiva en que las ciudades se erigen, referido una y otra vez como «mierda» en el texto. Es especialmente revelador al respecto el episodio de las páginas 63-65, en el que se rememora un encuentro erótico que se describe en forma de descenso o excavación que socava precisamente los cimientos de una ciudad

²⁷ El pensamiento contemporáneo sobre la comunidad señala el germen coactivo de las agrupaciones humanas (Esposito 2003: 33; Nancy 1991: 12).

muy emblemática, Tebas: «Lentas empiezan las caricias mientras Tebas, la bien fundada, se derrumba hasta las raíces de sí». En su destrucción parece simbolizarse la decadencia del orden heredado de la antigüedad; así, se habla del «umbral antiguo de los dioses» y de la «erosión interminable de los capiteles» (Valente 2014: 63) que prefigura el derrumbe aquí representado:

La mierda arruina reptante los restos de la Acrópolis ... En el naufragio, este hundimiento aquí, en tu lecho, por debajo del nivel de la muerte, burlándola, nos hace respirar. Habría que descender aún, bajar aún más adonde no llegasen nunca los excavadores, adonde no se oyera nunca ni el rumor de un paso que pudiese alterar la perfección del despertar. Lentas empiezan las caricias mientras Tebas, la bien fundada, se derrumba hasta las raíces de sí. Los dioses de la adivinación escuchan en suspenso el dorado rumor con que la orina baja desde tus piernas, corre por mi sexo, deja en mi boca su sabor agraz (Valente 2014: 63-64).

No hay que olvidar el vínculo de Tebas con el debate sobre la justicia a través del mito de Antígona que, en la tragedia de Sófocles, invoca un derecho divino frente a las imposiciones de la ley humana de la urbe decretada por el soberano Creonte²⁸. Es precisamente la desobediencia al primer ámbito lo que irrita a los dioses y provoca las predicciones de Tiresias acerca de un destino nefasto para el reino tebano (Sófocles 1981: 289). Valente escoge este escenario clásico para situar en él a un personaje enigmático denominado como «Sibila de Hendor», que muere aplastada en un accidente mientras los amantes consuman su unión (Valente 2014: 64). Las sibilas son figuras femeninas oraculares que, según Elvezio Canonica (2013), constituyen un perfecto ejemplo de «la réappropriation d'éléments de l'Antiquité, grecque et latine, par l'humanisme chrétien d'avant le Concile de Trente»²⁹. Aparte de poner de manifiesto el traspaso de una determinada herencia a la cosmovisión cristiana, que constituye también otro sustrato fundamental de nuestra civilización, la destrucción de la Sibila representa el vencimiento de la impostura, pues esta aparece definida como «la que mintió sabiéndolo» (Valente 2014: 64).

Esa destrucción hace aflorar en el texto la expresión de otro tipo de vivencia, caracterizada por una dimensión intensamente biológica y que funda una

²⁸ Como se sabe, el rey tebano Creonte prohíbe dar sepultura a Polinices, que había muerto en combate contra esta ciudad. Su hermana Antígona se rebela contra este mandato real y es encerrada por ello; acaba dándose muerte. En el conflicto de Antígona, que se debate entre dos mandatos, ve Hegel la esencia de la tragedia (1991: 43). Esta cuestión fue tratada también por María Zambrano en *La tumba de Antígona* (1967). De hecho, la propia estructura del juicio oral ha sido comparada con la de la tragedia griega (Cofré 2004).

²⁹ Las Sibilas se constituyen así como profetisas de Cristo, y su representación acusa la influencia de Virgilio y de los *Oráculos sibilinos*, documento paleocristiano que narra la segunda llegada de Cristo el día del Juicio Final. En concreto, la Sibila de Hendor, que normalmente figura como Endor, aparece en el segundo libro de Samuel y su figura es recreada brevemente en el *Sueño del Infierno* de Quevedo (Nider 2014: 313).

estrategia de resistencia que apuesta por una existencia despojada de ataduras instrumentales, cercana a la del niño y el animal. La descripción demorada del cuerpo de la amada en toda su inmanencia («cuello», «saliva», «cerviz», «mano», «pies», «vientre»), realizada en las páginas 53-54, se compara precisamente con la naturaleza: «Cuando estoy ante la naturaleza pienso que es una forma de tu cuerpo extendido», y arrastra al sujeto a imaginar una prehistoria del deseo en la que se aúna infancia y animalidad:

¿Desde dónde venías tú, detenida de pronto en la mitad del mundo, con tus grandes ojos de mujer abiertos sobre tu propia imagen de niña de muy pocos años, sentada aún, sentada y aguardando con el hilo del tiempo no cortado? Te dije: hembra. Repetiste: hembra. Empezaste a fluir desde lo más secreto. Te seguí. Bajé contigo hasta las más guardadas formas que en tu íntimo ser alumbraba el deseo. Bajé a tu infancia (Valente 2014: 54).

Agamben (2003: 239) define la nuda vida como «el lugar en el que se constituye y asienta ... un *bíos* que sea sólo su *zoé*». De modo relacionado, el encuentro erótico supone en el texto de Valente un retorno al grado cero de la animalidad («Al término de la penetración hay un punto de absoluta quietud en el que los cuerpos se funden para que el hombre empiece a hacerse hembra y a la inversa», se dirá en la p. 84) y, al tiempo, disloca la lógica temporal convencional, pues el amante declara que «[d]esciendo ahora hacia los dedos, por las líneas que predicen el pasado, hasta llegar a ti» (Valente 2014, 59). En este sentido, hay que recordar la disyunción temporal operada por el devenir del acontecimiento, que según Deleuze (1970: 27) «no soporta ... la distinción entre el antes y el después, entre el pasado y el futuro» sino que supone «tirar en los dos sentidos a la vez»³⁰. Desde esta perspectiva podemos entender que el sujeto declare que comprende «tardíamente que sólo existe la absoluta imprevisibilidad del pasado o la entrada caudal de tu infancia en mí» (Valente 2014: 65) y se dedique a imaginar escenas infantiles, posiblemente en un intento de conjurar lo que, en un artículo sobre la herencia de la poesía inglesa en Valente, Jiménez Heffernan (2000: 11) cifraba como el «escándalo metafísico» que supone para los amantes la conciencia de un «pasado no compartido»³¹.

³⁰ También quiebra otras epistemologías convencionales, como la que distingue entre estados de conciencia. En una anotación de 1984 de *Diario anónimo*, Valente escribía: «*Palais de Justice*. Sucesión de actos de la memoria. Lo vivido, incluso lo inmediatamente vivido, aparece con el espesor de los sueños» (2011: 230).

³¹ Jiménez Heffernan detecta el eco de Platón y John Donne en el fragmento «Ahora ya sé que ambos tuvimos una infancia común o compartida, porque hemos muerto juntos» con que se inicia *No amanece el cantor* (1992) y reflexiona sobre lo que identifica, en unos versos de Donne, como «escándalo metafísico de un pasado no compartido»: «¿cómo es posible que los amantes estuviesen separados antes de conocerse?» (Jiménez Heffernan 2000: 11).

La infancia como reducto que alberga una posibilidad de resistencia aparece en un pasaje especialmente llamativo que ocupa las páginas 87-88. En ellas se describe a un niño enjaulado en La Habana, del que se dice que «tenía un aire simpático y no ocultaba su natural maldad», por lo que su reclusión se valora irónicamente como «un excelente sistema de educación» pues «lo primero que ha de hacerse es persuadir al niño de su peligrosa naturaleza animal» (Valente 2014: 88). Si, en *Infancia e historia*, Giorgio Agamben (2008: 48) explica que la única experiencia auténtica viable en la modernidad se da en la niñez³², lo cierto es que la condición híbrida de este ser se aproxima al hombre lobo en el que el mismo filósofo italiano identifica, en *Homo Sacer*, una «zona de indistinción entre lo humano y lo animal» (Agamben 2003: 137). En este mismo pasaje del texto de Valente se nos habla de una joven madre como dotada de «ese halo turbio de animal diluido que rodea a las mujeres atacadas de maternidad» (Valente 2014: 88). Ese resquicio salvaje la aleja de la codificación social que amenaza a la filiación humana; si unas páginas antes se había celebrado el «irresistible olor a maternidad» (ibíd.: 77) de la amante y su conexión con la creación de lo nuevo³³, ahora se rechaza cualquier riesgo de repetición tautológica en esa experiencia: «Se comprende que el canto de los amantes no sea nunca un canto de reproducción» (ibíd.: 88). La disociación entre maternidad y reproducción aparece como un elemento de resistencia frente a la deplorable «revolución institucionalizada en las familias» (ibíd.: 86), cuya función exitosa en el juicio se ha referido unas pocas líneas antes.

En su renuncia a cualquier tipo de instrumentalización y trascendencia, la relación amorosa que surge en las páginas de *Palais de Justice* se aproxima a la comunidad inoperativa, descrita por Jean Luc-Nancy (1991: 34) como aquella que «produces nothing, which generates no meanings, and which is born out of the exposure to finitude». Efectivamente, por una parte, el amante afirma: «No fundaremos una ciudad, sus leyes, ni haremos un recinto» (Valente 2014: 21). Por otra, la conciencia de la finitud corporal aparece en el estremecido recuerdo del hijo muerto a consecuencia de la droga en un pasaje, el comprendido entre las páginas 79 y 82, de atmósfera onírica pero de inequívoco fondo autobiográfico: «... tú y yo nos iríamos deshaciendo, nos iríamos volviendo blanco polvo soluble en las deslustradas cucharillas de la muerte. Te miré. No había en ti señal de respiración. Creí que estabas muerto. Te he visto muchas veces muerto en otras muertes para conjurar la tuya» (Valente 2014: 80)³⁴. Sin

³² Al principio de *Palais*, de hecho, se dice: «Quizá desde la infancia no había vuelto a tener tanta fiebre ni tan hondo sopor... Volví a sentir el cuerpo como entonces, con una casi grata sensación de deslizamiento» (Valente 2014: 16).

³³ El vínculo entre feminidad y creación en la poética de Valente ha sido estudiado por Jonathan Mayhew (1994).

³⁴ También se dice, unas líneas después: «Un brazo desnudo, largo, extremadamente delgado, cuyas venas estaban endurecidas, ásperas, encalladas, como si ellas mismas se

duda la impotencia ante la muerte escogida por el hijo es la mejor constatación de la profunda alteridad inherente a la relación de paternidad según Lévinas (2000: 61), que explica que «[n]i las categorías del poder ni las del tener pueden explicar la relación con el hijo». También la inminencia de la propia muerte aparece recreada como un suceso despojado de trascendencia en el episodio de las páginas 91-94: «Nunca había esperado particularmente esa hora. No esperaba nada, en rigor. Por eso creía que su causa no estaba perdida para siempre. Porque nada esperaba de ella, se dijo» (Valente 2014: 93). Y, muy significativamente, totalmente ajeno a cualquier enjuiciamiento o posibilidad de condena: «No había pruebas ni testigos ni juez. No comparecería ante nadie. Nada, absolutamente nada se proyectó de pronto en las pantallas... Nunca había entendido por qué la torva herencia romana nos había impuesto una idea jurídica del más allá» (ibídem).

Y es que el infierno, de existir, no se halla sino en la tierra, y consiste precisamente en ese sometimiento constante a la noción de culpa, para la que Valente recupera una expresión inequívocamente sartreana: «Entonces no sabía aún que el infierno es la imagen de mí que me da el otro cuando ya me ha inculcado» (ibídem.: 85). Efectivamente, el descenso anamnésico recreado en *Palais de Justice* cobra la forma de una auténtica bajada al Averno: si en las páginas iniciales se dice que la «interior morada» en la que se adentra el protagonista es «un túnel que nunca terminaba o del que nadie volvía igual» (ibídem.: 20), numerosas imágenes recrean esa peripecia de variaciones míticas. De hecho, las últimas páginas muestran a un Orfeo que regresa del Hades triunfante, tras haber matado a un dios que, representado como un atún despedazado que exhiben los coloridos mercados parisinos, simboliza simultáneamente el cadáver de una civilización podrida:

Orfeo sono io. El atún es un dios. Podría llevarnos sobre el lomo sangriento al ciego reino de las sombras. Su cabeza, fina para el cuerpo enorme, tiene un aire ingenuo, casi jovial, apenas sorprendido. Los dioses, inexpertos en muertes, mueren así, enormes y tendidos entre las mercaderías y las frutas. Donde el propio cadáver yace (Valente 2014: 96).

La elección de la figura de Orfeo es significativa. El héroe mítico y el protagonista de *Palais* se enfrentan a una misma prueba: la de no dejarse atrapar por el infierno, el primero absteniéndose de mirar atrás y el segundo de participar en la dinámica corrompida del proceso judicial. El silencio con el que se condena la debilidad del Orfeo clásico se configura aquí como una estrategia de resistencia frente a una putrefacción que, como hemos visto, invade

negaran al fin a la sistemática administración de la muerte» (Valente 2014: 81-82). Se recrea la muerte de Antonio Valente en 1989, que inspira *No amanece el cantor* (1991), de tintes elegíacos.

también el lenguaje. La reflexión sobre el vínculo entre escritura y muerte se hace constante al final del volumen —«Escribir es como estar muerto y volver para ver los estragos del campo de batalla donde el propio cadáver yace» (ibíd.: 95)— y quizás por eso el éxito de Orfeo escoge para su proclamación la oralidad, en una oración final muy significativa. En un momento anterior se decía que otra palabra distinta de la autobiográfica y judicial era «la única venganza posible contra el hálito de lo soez» (ibíd.: 37). Quizá la frase final, enigmática, certifique la cruel realización de esa posibilidad: «Cuando la espuma y la saliva se aplacaron en la boca sagrada, entonces, sólo entonces, el héroe empezó a hablar» (ibíd.: 98).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Agamben, Giorgio (2003) [1995]. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos.
- Agamben, Giorgio (2008). *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Ancet, Jacques (2014). «Seguir la huella», *Cuadernos Hispanoamericanos*. 763, pp. 18-27.
- Andújar Almansa, José y Antonio Lafarque (eds.) (2011). *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*. Valencia: Pretextos.
- Bachelard, Gaston (1999). *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Badiou, Alain (2004). «La idea de justicia». Conferencia pronunciada el 2 de junio en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario (Argentina). Accesible en: <<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/heler/justiciabadiou.htm>>
- Barthes, Roland (2004) [1975]. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, Jean (1991). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- Canonica, Elvezio (2013). «La Sibylle au miroir des Anciens comme reflet de l'image de la Modernité dans l'Auto de la Sibila Casandra de Gil Vicente (début XVI^e s.)», *e-Spania*. 15. <https://doi.org/10.4000/e-spania.22416>.
- Cayuela Sánchez, Salvador (2010). *La biopolítica en la España franquista*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Murcia.
- Cernuda, Luis (2005). *Obras completas I*. Madrid: RBA Instituto Cervantes.
- Cofré, Juan O. (2004). «Justicia dramática: una comparación entre estructuras literarias y jurídicas», *Estudios filológicos*. 39, pp. 141-153.
- Cristaudo, Wayne (2008). *Power, Love and Evil: Contribution to a Philosophy of the Damaged*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Cubides Cipagauta, Humberto (2006). *Foucault y el sujeto político: ética y el cuidado de sí*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- De Man, Paul (1979). «Auto-Biography as Defacement», *Modern Language Notes*. 94, pp. 919-30.
- Deleuze, Gilles (1970). *Lógica del sentido*. Barcelona: Barral.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques (1989-2000). «Force of Law: The Mystical Foundation of Authority», *Cardozo Law Review*. 11, pp. 920-1045.
- Edo Ramón, Marta (2006). «El hombre deshabitado. Las imágenes del hueco y el vacío en los poemas surrealistas de Alberti, Cernuda y Lorca», *Epós*. 22, pp. 103-132.

- Engels, Friedrich (1997). *El origen de la familia, el Estado y la propiedad privada*. Madrid: Fundamentos.
- Esposito, Roberto (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Fernández Quesada, Nuria (2000). «José Ángel Valente: “Siempre he sido absolutamente sensible al mundo circundante”», en Nuria Fernández Quesada (ed.), *José Ángel Valente. Anatomía de la palabra*. Valencia: Pretextos, pp. 131-149.
- Fernández Rodríguez, Manuel (2001). *Análisis integral de la narrativa de José Ángel Valente*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Santiago de Compostela.
- Fischer-Taylor, Katherine (1993). *In the Theater of Criminal Justice: The Palais de Justice in Second Empire Paris*. Princeton: Princeton University Press.
- Foucault, Michel (2000). *Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (2005). *El Poder Psiquiátrico. Curso en el Collège de France (1973-1974)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel (2009). *Nacimiento de la biopolítica: Curso del Collège de France (1978-1979)*. Madrid: Akal.
- García Belaunde, Domingo (1974). «La justicia en los orígenes de la Filosofía del Derecho», *Derecho PUCP: Revista de la Facultad de Derecho*. 32, pp. 138-161.
- García Montero, Luis (2006). *Los dueños del vacío*. Barcelona: Tusquets.
- Gómez Toré, José Luis (2014). «Valente en tiempos de miseria. Consideraciones intempestivas», *Cuadernos Hispanoamericanos*. 763, pp. 4-19.
- Hegel, G. W. Friedrich (1991). *Estética*. Barcelona: Península.
- Jaeger, Werner (1953). «Alabanza de la ley. Los orígenes de la filosofía del Derecho y los griegos», *Revista de estudios políticos*. 67, pp. 17-48.
- Jiménez Heffernan, Julián (2000). «Barro que te reclama: Valente y los metafísicos ingleses», *Cuadernos Hispanoamericanos*. 600, pp. 11-18.
- Lefebvre, Henri (1974). «La producción del espacio», *Papers: Revista de Sociología*. 3, pp. 219-229.
- Lefebvre, Henri (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Ediciones digitales Capitán Swing.
- Lévinas, Emmanuel (2000). *Ética e infinito*. Madrid: La Balsa de la Medusa y Machado Libros.
- López Calvo de Feijoo, Ana María y Myriam Moreira Protasio (2011). «O Acontecimento do Instante e a Experiência da Eternidade no Pensamento de Kierkegaard», *Numen: Revista de Estudos e Pesquisa da Religião*. 14 (1), pp. 139-158.
- Mayhew, Jonathan (1994). «El signo de la feminidad: género y creación poética en José Ángel Valente», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*. 570-571, pp. 12-17.
- Molinos, Miguel de (1989). *Guía espiritual. Defensa de la contemplación (fragmentos)*, ed. e introd. José Ángel Valente. Madrid: Alianza.
- Mulcahy, Linda (2007). «Architects of Justice: The Politics of Courtroom Design», *Social & Legal Studies*. 16 (3), pp. 383-403.
- Nancy, Jean-Luc (1991). *The Inoperative Community*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Nider, Valentina (2014). «Entre política y literatura: Quevedo y las Sibilas», *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*. 8, pp. 305-318.
- O Duibhir, Manus (2016). *Between the Desert and the Garden: Inscriptions of Alterity in the Work of José Ángel Valente*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Santiago de Compostela.

- Peinado Elliot, Carlos (2002). *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*. Sevilla: Alfar.
- Rawls, John (1999) [1971]. *A Theory of Justice*. Cambridge: The Belnap Press of Harvard University Press.
- Ricoeur, Paul (1993). *Amor y justicia*. Madrid: Caparrós Editores.
- Ricoeur, Paul (1997). *Lo justo*. Santiago de Chile: Editorial Jurídica de Chile.
- Rodríguez Fer, Claudio (ed.) (2014). *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)*. Santiago de Compostela: Publicaciones de la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética de la Universidade de Santiago de Compostela.
- Rojó, José Andrés (2014). «José Ángel Valente y su alegato inédito sobre la ley y el amor», *El País*. 5 de septiembre. Accesible en http://cultura.elpais.com/cultura/2014/09/05/actualidad/1409936631_207057.html.
- Saldaña, Alfredo (2009). «José Ángel Valente: La voz que viene del desierto», *Revista de Literatura*. LXXI, 141, pp. 171-192. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2009.v71.i141.82>
- Sánchez Robayna, Andrés (2014). «Prólogo», en José Ángel Valente, *Palais de Justice*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 5-10.
- Sófocles (1981). *Tragedias*. Madrid: Gredos.
- Sturken, Marita (1999). «Narratives of Recovery: Repressed Memory as Cultural Memory», en Mieke Bal, Jonathan Crew y Leo Spitzer (eds.), *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Hanover: Dartmouth College y UP de New England, pp. 231-248.
- Valente, José Ángel (2006). *Obras completas I. Poesía e prosa*, ed. e introd. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Valente, José Ángel (2008). *Obras completas II. Ensayos*, ed. Andrés Sánchez Robayna, recopil. e introd. Claudio Rodríguez Fer. Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Valente, José Ángel (2011). *Diario anónimo (1959-2000)*. Edición de Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Valente, José Ángel (2014). *Palais de Justice*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Valente, José Ángel y Claudio Rodríguez Fer (2000). «Entrevista vital a José Ángel Valente, de Xenebra a Almería», *Moenia* 6. 185-210.
- Young, Howard T. (1998). «Broken Images: Eliot, Lorca, Neruda and the Discontinuity of Modernism», *Exemplaria: Revista de literatura comparada*. 2, pp 1-14.
- Zambrano, María (1967). *La tumba de Antígona*. México: Siglo XXI.

Fecha de recepción: 4 de mayo de 2016.

Fecha de aceptación: 21 de octubre de 2016.