José Ángel Valente: Sobre el cantor y su memoria

ANDRÉS ROMARÍS PAÍS
I.E.S. Antonio Fraguas
Santiago de Compostela

0. INTRODUCCIÓN

0.1. El título en la obra de José Ángel Valente

Leo H. Hoebb, en un fundamental ensayo sobre este componente paratextual, parte de la necesidad de comenzar el estudio de toda obra por su título porque “le titre a la primauté sur tous les autres éléments composant le texte... Cette suprématie de fait influence toute interprétation possible du texte” (Hoebb 1981: 1-2). Este es el enfoque del que partimos en el presente trabajo, dado el especial cuidado que el poeta José Ángel Valente demuestra en la elección de sus títulos. Armando López, al comentar “Serán ceniza”—texto que abre su primer poema, A modo de esperanza— apunta que “buscando su título, el poeta escribió esta composición y la tituló con sus últimas palabras. De esta forma, su condición liminar resume un poco el contenido de todo el libro al mismo tiempo que lo anticipa” (López Castro 1992: 11).

Cualquier lector que se acerque por primera vez a la obra de Valente, se percatará de que el término “memoria” aparece en ella con bastante frecuencia. Aparece ya como elemento clave en La memoria y los signos, tercera obra del poeta publicada en 1966. Si bien el lexema “memoria” no había aparecido hasta el momento en ninguno de los títulos de sus poemas, estos, sin embargo, ya connotaban una dimensión evocativa y un acto de rememoración, y, en muchos casos, con intención elegiaca como ha estudiado Teresa Hernández (1995b). Apunto algunos de ellos: “Serán ceniza...”, “Epitaфio”, “Aniversario”, “Los olvidados y la noche”, “Cementerio de Morette-Glières, 1944”, etc. En 1970 aparece Presentación y memorial para un monumento que vuelve a incorporar un derivado del término —“memorial”— a su título. Valente publica en 1977 un nuevo poema al que titula, —al igual que dos poemas de Interior con figura— Material memoria. Lo más significativo, sin embargo, es que años después elige exactamente el

---

1 El propio poeta ha declarado varias veces que este poema prólogo resume no sólo la intención y sentido de este poemario, sino que anticipa las claves de su futuro itinerario poético. A este respecto, José Luis García Martín (1986: 107) observa que los poemas de la supuesta Generación de Valente coinciden en iniciar sus libros (o secciones de los mismos) con textos que exponen sus respectivas “arte poética”. Leopoldo Sánchez Torre retoma esta idea para analizar en Valente su metapoésia, la “más compleja y rica de este periodo” (Sánchez Torre: 1993).

2 Este poemario —aparecido en 1979— inicia, para Eva Valcárcel (1989: 228) la segunda etapa

Moenia, 6 (2000), 143-175
mismo sintagma para titular la recopilación de la segunda parte de su obra poética, que abarca los libros escritos entre 1977-1992 (Valente 1999b).

"Signo", "materia", "canto" o "punto cero" son otros componentes significativos en los títulos de poemas y/o poemarios de Valente. En este trabajo me limitaré sólo a analizar la función y sentido de los términos "cantor" y, ante todo, "memoria".

0.2. Título y co-texto

Partimos de la premisa inicialmente apuntada de la relación del título con su co-texto, pero nos interesa en especial todo lo relativo a la dimensión pragmática del título por el tácito contrato de lectura que establece con el posible lector. En este sentido Hoces señala tres funciones básicas que denomina "informativa", "performativa" y "persuasiva" (Hoces 1981: 273ss). De sus puntualizaciones nos serviremos para concretar la función y efecto sobre el lector de los títulos de Valente. Un simple repaso a los índices de sus poemarios nos permite ya comprobar la constante reiteración del término "memoria". Varios de los títulos de los poemas de La memoria y los signos y de obras posteriores incorporan directamente el lexema señalado ("Ya sin memoria nuestra", "Criptomemoria", "Material memoria, I", "Material memoria, II", "Transparencia de la memoria"), o bien inciden connotativamente en la isotopía de la rememoración ("Un recuerdo", "Otro aniversario", "Tiempo de guerra", "John Cornford, 1936", "Infancia: elegía", "Biografía sumaria", "X (A Pancho mi muñequito: aniversario)"). Adelantamos que el lexema subrayado en los títulos precedentes se repite a lo largo de su discurso poético y ensayístico, bien sea con la reiteración idéntica del elemento, bien mediante elementos en relación connotativa o de contingencia semántica. En otras palabras, el concepto de "memoria" se instaura como una importante isotopía de contenido que,

en el "proceso de le escritura y del conocimiento" de Valente, etapa que se cerraría en 1982 con la publicación de Nüeue enunciaciones y Mandorla. José Manuel Diego (1994), por su parte, establece cuatro etapas perfectamente engarzadas que etiqueta de generacional, corrosiva, fragmentaria y tensional. Una tercera clasificación nos la aporta Milagros Polo, quien agrupa la obra completa —verso, narrativa y ensayo— en tres "estancias" que etiqueta con los marbetes "duelo del espíritu y el poder" (la obra escrita entre 1955 y 1971), "la tensión del origen" (1972-1983), y "la estación del fuego" (1984-1992) (Polo 1994: 182-188). Partiendo de estas pautas —la modalidad del discurso—, Claudio Rodríguez Fer es de la opinión que Material memoria supone, junto con los dos poemarios precedentes —Treinta y siete fragmentos e Interim con figus—, una etapa caracterizada por la "disolución de los discursos". Así resume este crítico la evolución de Valente en el preámbulo de su artículo: "A través primero de un discurso ascético y de un contradiscurso subversivo, la poesía de José Ángel Valente se abrió por el camino de la disolución de los discursos hasta su no discurso actual. Elegías, sátiras, fragmentos y dítirambose jalonan, pues, un camino hacia una palabra sin patria que, iniciada en la siempre proteica patria de la palabra que es Galicia, atravesó diferentes estéticas, lugares y lenguas" (Rodríguez Fer 1999: 17). Sin que ello suponga negar lo dicho, Miguel Más enfatiza más la continuidad que el cambio en la trayectoria de nuestro poeta; esa es una de las conclusiones de su breve ensayo: "... parece claro que la obra valentina, a pesar de su aparente diversidad... mantiene la suficiente continuidad como para que la contemplamos como una ampliación progresiva de círculos concéntricos que, entretejidos, forman la poética valentina" (Mas 1986: 67).

aparte de dar coherencia y unidad al corpus poético de su autor, se le ofrece al lector como clave interpretativa o como orientación en su lectura.

1. SOBRE EL CANTOR Y LA MATERIA DEL CANTO

1.1. El cantor y su configuración en el enunciado

Ya se señaló que “cantor” y “canto” son dos elementos léxicos que forman parte del título de algunos de sus poemarios. Son dos términos que Valente utiliza en algunos textos como sustitutivos de “poeta” y “poema”. José Lezama Lima es el “maestro cantor” en el poema de igual título de El inocente; y “cantor” se autodenomina el yo poético y sonambulo que, en su inmersión en la noche, en la memoria, busca y se busca en la primera parte de No amanece el cantor. Por otro lado, “canto” son los Chants de Mal doror donde el joven Lautréamont, —tan admirado por Valente—, más que como poeta se revela como un demíurgo a partir de un “lenguaje capaz de producirse como un terráqueo de autodestrucción y creación sin término” (vid. “Lautréamont o la experiencia de la anterioridad”, en Valente 1971: 233-242).

Valente no delimita ni teoriza sobre la distinción entre “cantor” y “poeta”; es más, pocas veces recurre al término “cantor”. Y sin embargo, posiblemente se considere más “cantor” que “poeta”, más “demíurgo” que “compositor". Y ello, tal vez, porque como “cantor” busca la voz hacia dentro que caracteriza —en palabras del propio Valente— al “cantaor” del cante jondo⁴. Personalmente creo, además, que para Valente el término “cantor” se desliga de las connotaciones románticas de egocentrismo asociadas a los “poetas del ramo” (“Punto cero”), al tipo de poeta oficial tan denostado en su poesi- a: “el que escribe hoy!” y se pone peana” (“Arte de la poesía”); o el “ilustre vate” cuyas obras transpiran “hedor de gloria” (fragmento XXVIII). Por el contrario, —dirá Valente en el texto XXIX de Treinta y siete fragmentos, “Yo no quiero vender mi sangre / por adquisiciones de compacta gloria”; por eso en el fragmento XIV, al redactar una nota biobibliográfica para las antologías al uso, dice irónicamente: “cuando escribe / mi biosqueletonotestimográfico / compruebo minucioso la fecha de mi muerte / y escasa es, digo con gentil tristeza, / la ya marchita gloria del difunto”. Importa, pues, más ser anónimo “cantor” que conocido “poeta”, como se puede deducir del “Primer poema” de Poemas a Lázaro; “No debo / proclamar así mi dolor”, —rezan sus dos primeros versos—, para luego precisar en su parte final:

⁴ Las precisiones de Rodríguez Adriados nos pueden ser útiles en este aspecto. En la Grecia arcaica, música es, simplemente, el arte de las Musas que cultivan “un complejo disuelto todavía” de música, danza y poesía. Hasta Herodoto no aparece un término concreto para “poeta”, “que viene a ser "compositor" (más que "creador", como se dice) ... "Pero en la literatura griega arcaica es precisamente la palabra "cantor"; esto es, οιδοκε, la que es empleada" (Rodríguez Adriados 1980: 131-132).

⁵ Estas son sus palabras concretas en "La piedra y el centro": "El cantaor establece primero el territorio de la voz; después, canta desde la voz hacia adentro. Voz natural. ¿Qué es lo natural en el arte? ¿O es el arte epifantía —según acaso nos enseña la voz del cante— de un natural que sólo así se manifiesta?” (Valente 1991: 16).
Poeta, oh no,
sujeto de una vieja impudicia:
mi historia debe ser olvidada,
mezclada en la suma total
que la hará verdadera.

No obstante, más que precisar las matizaciones que implica el uso de uno u otro término, interesa la configuración textual de este poeta-cantor, el “yo refregado” del que nos habla Paul Ricoeur en su trabajo “La identidad narrativa” (Ricoeur 1999: 215-230). De los anteriores versos se puede deducir ya la pretensión de Valente de dotar a su escritura poética de impersonalidad. José Luis Cano vio en los primeros poemarios del autor una “consideración desapasionada de la realidad, de talante meditador, y con frecuencia más intelectual que emotiva” (Cano 1974: 144). Pero esta actitud de desapasionamiento antirromántico va más allá y hasta límites extremos en su poesía posterior6. Hemos de partir, por tanto, de la consideración del texto literario, del canto, como un “enunciado fictivo” y deslindar el yo empírico del yo ficticio (o yo poético) que se manifiesta en el texto. Cierto que en muchos poemas (como luego veremos) la relación entre autor empírico y yo poético son, en terminología de Aguiar e Silva, de tipo “isomórfico”, pero en ningún caso —y partiendo de la premisa de que el texto lirico es también una “comunicación fictiva”—, se puede “convertir en meta o en centro de la experiencia lectora la reconstrucción de unas circunstancias biográficas que pudiera ser que ni siquiera se hubieran dado históricamente (si en efecto se dieron daría lo mismo, su inc narcoticsía sería tan sólo extradiscursiva)” (Casas 1994: 275)7.

La intención de Valente es ir más allá de la simple impersonalidad del enunciado poético. Su evolución poética nos confirma que busca, en una primera fase, la ruptura con su yo personal, para llegar progresivamente hasta su disolución total. Intuyo que esta ruptura e imposición de un punto de vista desgajado del yo personal lo exige su pretensión de un mejor conocimiento de la realidad; así, el autoexilio voluntario del Valente persona se correspondería con su voz “exilica” en el plano textual8. José Olívio Jiménez ya detecta este enfrentamiento —entre un yo existencial-histórico y un yo meta-

6 Tal actitud conlleva el rechazo del concepto romántico de inspiración. Ramón Pérez Parejo estudia diacrónicamente el concepto de “inspiración” para acabar analizando su rechazo por parte de los poetas del 50 (a Valente le dedica media página) y los novísimos (Pérez Parejo 1998).

7 En igual sentido se manifiesta Vitor Manuel de Aguiar: “Com efecto, o emissor oculta ou explicitamente presente e actuante no texto literário é uma entidade ficcional, uma construção imaginária, que mantém com o autor empírico e histórico relações complexas e multivocas, que podem ir do tipo marcadamente isomórfico ao tipo marcadamente heteromórfico. Em qualquer caso, porém, nunca estas relações se poderão definir como uma relação de identidade, nem como uma relação de exclusão mútua —duas soluções anagonicamente extremas que defluiu respectivamente de uma concepção biográfico-confessionalista e de uma concepção rigidamente formalista do texto literário—, devendo antes definir-se como uma relação de implicação” (Aguiar e Silva 1996: 223). Antón Risco, amigo de Valente en la infancia provinciana, rastrea elementos autobiográficos en su obra en prosa, pero nos advierte que cualquiera otro lector ha de partir de un “contrato figurativo” en su lectura (Risco 1994: 158-159).

8 “Suspecho que es usted un hombre que continúa en el exilio”, le preguntan en una reciente entrevista; a lo que Valente responde: “La situación propia del poeta es una situación exilica. Tienes que estar un poco fuera de la realidad para ver la realidad. Esa tradición del exilio como revelación la encarna el pueblo judío. La llevo consigo. Es un pueblo abocado al exilio” (Iborra 2000: 53).
físico o poético— en la primera sección de La memoria y los signos (Jiménez 1972: 228-229)⁹. Los poemas “Hablabamos de cosas muertas”, “Extramuros” o “El autor en su treinta aniversario” son claros ejemplos de esta buscada escisión. Del último son estos significativos versos:

Lejos estoy del hombre que contemplo,
autor de breves
composiciones o supervivencias,
immóvil frente al muro
secreto que separa
lo que no he conocido de cuanto desconozco.

En el umbral del año,
en la explosión del límite,
el alba es un comienzo,
nunca un adiós.

Aguardo,
zarpa cruel de la esperanza, un día
tu bautismo sangriento.

Pero mientras aguarda la “zarpa cruel de la esperanza”, Valente busca argucias técnicas en procura de la impersonalidad de su escritura. Milagros Polo nos aporta una “máscara autobiográfica” del poeta a partir de sus propias —y fragmentarias— respuestas; reproduce aquí la primera y la última: “De la propia vida, más que nada, se habla ex persona, es decir, a través de la máscara, de la máscara del actor. ¿Y cuál de los personajes que fuímos o quisiéramos o nunca quisiéramos ser vamos a representar? Hablar de la propia vida es entrar de lleno en el territorio de la ficción”; y acaba con esta otra respuesta: “Con el hombre que ahora es, y del que no tiene aún suficientes recuerdos o bastantes olvidos, mantiene el autor una relación oblicua, para que toda coincidencia entre ambos pudiera interpretarse, en rigor, como resultado del azar” (Polo 1983: 23 y 26). Subrayo la expresión “relación oblicua”, pues precisamente Valente recurre a formas oblicuas de enunciación para mantener la impersonalidad de su escritura. Formas tales como los correlatos objetivos, creación de diversos alter-ego, collages, resonancias..., ya estudiadas por la crítica especializada (Daydi-Tolson 1980, 1984; Romano 1994). Se instituye así un “sujeto diseminado”—en terminología de Marcella Romano— que se impone al sujeto histórico o yo empírico (Romano 1994: 110-111). Sin duda, esta recurrencia a la ocultación o evaporación del yo real tras un yo fictivo sitúa a Valente en

---

⁹ Esa búsqueda de un yo metafísico que fagocite al yo real, lo plantea teóricamente Valente en varias ocasiones. En su breve texto “Boceto improbable” precisa: “Para retratarse hay que mirarse a sí mismo. Pero cuando trato de mirar a un resumen mi mismo, siempre veo a otro y, por lo general, no suelo reconocerme. Por eso escribir hace tiempo que Narciso es el mito de la epifanía de otro en la imagen en sí. El sí mismo se descubre como otro y, al término de esa cadena de sucesivos descubrimientos, descubre la desnuda verdad” (Valente 1994: 15). Idea que vuelve a reiterar dos años después: “Cuando escribo la palabra yo en un texto poético o éste va, simplemente, regido por la primera persona del singular, sé que, en ese preciso momento, otro ha empezado a existir. Por eso, muchas veces, al yo del texto es preferible llamarle tú. Ese yo —que es tú porque también me habla— no existe antes de iniciarse el acto de escritura. Es estrictamente contemporáneo de éste” (Valente 1996: 10-11).
la estela de otros escritores de la modernidad como, por ej., Pessoa o Cavafis (Morales Barba 1995).

Un paso más y la propuesta pasa a ser la total disolución del yo como se plantea en el texto inicial de El inocente, “Biografía sumaria”. Llegados a este punto, ya no sirven los viejos poemas (véase “Un joven de ayer considera sus versos”), y su nueva propuesta de una escritura a partir del vaciamiento del yo supone el alejamiento definitivo de sus compañeros de generación; se percibe en el poema “Ya sin memoria nuestra”, —“En general pusimos / excesivo cuidado, no tanto en el hacer, / que es toda la razón del arte, / como en hacer visible allí lo nuestro”—, que confirma aquella desilusión que se deducía de “Ramblas de Julio, 1964”, en La memoria y los signos.

El Valente ensayista insiste, una y otra vez, en esta idea. En un breve ensayo de 1970, “La poesía. Conexiones y recuperaciones”, sostiene la posición de que el poeta, para ser verdadero, debe carecer de yo, y lo mismo declarará en un reciente entrevista: “Hay que abrir el anonimato en poesía. En el poema desaparece el autor. Es un proceso místico: el místico debe aniquilar el yo. Hay una carta de Keats de 1818 en la que dice que el poeta es el que tiene menos personalidad del mundo, porque debe buscar ese vaciado” (Archipiálogo 1999: 55). El extremo al que se ha llegado en la configuración del cantor es obvio: más allá de la simple “voz impersonal” de sus primeros poemarios, más allá de la “voz hermenéutica”10, se ha llegado a un voz aniquilada y vaciada; al “sujeto clerológico”, como lo define Domínguez Rey siguiendo a Julia Kristeva (Domínguez Rey 1984: 152).

El planteamiento teórico consecuente es obvio: la desaparición del sujeto poético también supone la desaparición de su voz, de su palabra (Romano 1994; Sánchez Robayna 1996). La paradoja es inevitable: al cantor sólo le queda la vía de un canto sin lenguaje11. Su práctica sólo es posible reduciendo el texto a lo mínimo esencial, al mínimo fragmento, a un simulacro del silencio.

1.2. La función del cantor y su canto

La función del Valente-cantor no es, como es de suponer, la de un artificio de simples versos —la poesía como “vómito inane”, la poesía de “cólicas voces” (como expresa en “Arte de la poesía”, en El inocente)—, sino que se propone que su canto sirva para dar testimonio y destruir la falsedad, devolver la verdad a la tribu, y descifrar lo oculto. Es la vía ética ineludible para no incurrir en la “voz hueca, ineficaz, y mui-

10 Voz hermenéutica surgida, según Ellen Engelson, “de la unión de historias personales y colectivas, la única voz capaz de ir hacia el origen de la existencia de las cosas, a la vez que nace del mismo” (Engelson Marson 1978: 230).
11 Marcela Romano nos aclara este punto: “Así llega al punto cero del lenguaje, el lugar presignificativo de la no creación y la inminencia absurda, todavía en busca de una palabra, o de un silencio, extemporáneamente trascendentes, donde el sujeto desaparezca, se anone (en un sentido místico) para ser plenamente” (Romano 1994: 116). De idéntica forma lo entiende Andrés Sánchez Robayna al comentar el fragmento II de El falgor: se ha llevado el lenguaje a “la indeterminación infinita”, al punto cero valentiano: “He ahí tal vez el más hondo signo de la palabra poética, el signo de la desposseión. Una palabra —la del poema— destinada a ser infinitamente renunciada o recreada” (Sánchez Robayna 1996: 44).
lada” que heredaron los poetas de la época, víctimas lingüísticas, como el propio Va-
rente, del fascismo (Marson 1994: 58). Es el canto hueco del “poeta en tiempo de mise-
ría” al que alude en el poema de igual título en La memoria y los signos, un “tiempo de
mentira / y de infidelidad” en el que el poeta “Habla como el que huye, / emboscado
de pronto entre falsos follajes / de simpatía e irrealidad”.

Valente retoma esta idea de la utilidad del cantar para con la tribu de su admi-
rado Lautréamont como se deduce del texto “Segundo homenaje a Isidore Ducasse”. En
este sentido creo que el término “canto” sugiere una proyección más comunitaria que la
de “poema”. Sin duda “Su misión es difícil” —como reza su último verso del anterior
poema— pues exige del cantor la destrucción, por un lado, de lo falso impuesto a la
tribu por todo tipo de poderes y ortodoxias (los textos de Presentación y memorial para
un monumento, así como varios relatos de El fin de la edad de plata son buenos ejem-
plos del carácter subversivo de la obra valentina) y, por otro, del canto poético domes-
ticado y sometido a los anteriores. Un “cantor” destructor al igual que, sólo por poner
un ejemplos, el Cristo del poema “El templo” (en El inocente), o el agresivo y transgre-
sor mono de la narración de igual título incluida en El fin de la edad de plata. Así como
Cristo destruye y elimina la falsedad del espacio sagrado del templo, el poeta o cantor lo
hace en el espacio o lugar del canto:

La blasfemia amarilla
recorrió los oídos de los sordos de piedra.
Y el Cristo, hijo del hombre,
el destructor de templos
(pues ya no quedaría piedra
sobre piedra y sólo el tiempo
de destruir engendra)
levantó su morada en la palabra
que no puede morir.

Sólo tras la destrucción de lo falso instituido puede aflorar —o resucitar— el co-
nocimiento de lo verdadero: poesía, pues, como conocimiento, y no comunicación de
unos contenidos previamente establecidos. Hacerlo podría suponer incurrir en lo pre-
viamente rechazado y llevar el mensaje de nuevo a otra retórica hueca, a una voz repeti-
tiva, a la “letra muerta” de la que nos habla Valente en “(El templo)”— texto XXXII de
Treinta y siete fragmentos—:

La letra estaba muerta. En el lugar de las ofrendas se pudrieron las heces amarillas
del sumo sacerdote, de las palomas y los mercaderes. Los textos fueron incorrompidos
y a favor de la noche la usura tendió estéril sus rañas tardías.

Conocimiento vs. comunicación; esta fue la polémica bisagra teórica que deli-
mite un cambio en la poesía española de nuestra posguerra. Los componentes de la se-
gunda generación de posguerra —también llamada “Generación del 50”— se declararon
abiertamente poetas del conocimiento (Teruel 1992), y José Ángel Valente, como inte-
grante de la misma, asume tal premisa12. La posición de nuestro poeta queda claramente

12 Es conocido el rechazo de Valente a todo tipo de encasillamiento pretendidamente generacional. Varias veces ha recurrado al mismo símil para explicar su opinión al respecto: “Es que yo creo que eso
definida en 1963 al exponer su poética —significativamente titulada “Conocimiento y comunicación”— en la crucial antología de Francisco Ribes: “todo poema es un conocimiento “haciéndose”” —apunta— y añade más adelante: “hay una cara de la experiencia, como elemento dado, que no puede ser conocida más que poéticamente. Este conocimiento se produce a través del poema (o de las estructuras equivalentes en otros aspectos de la creación artística) y reside en él” (Valente 1971: 22 y 24)). Sin embargo, la idea de la poesía como conocimiento no es una aportación novedosa ni de Valente ni de su generación como la ensayada polémica del momento pudo hacer suponer. Miguel Ángel Olmos rastrea ya la idea en la poesía de la primera promoción de posguerra; la segunda sólo vitaliza el término, lo que contribuye, por un lado, a difuminar el concepto y, por otro, a darle una dimensión más intelectualista. Aparte de esto, el profesor Olmos ve en la propuesta de Valente una continuidad con el planteamiento romántico-simbólico ya esbozado por Luis Felipe Vivanco o Luis Rosales (Olmos Gil 1994). José Teruel parte también de la vitalidad y consistencia del término en el seno del grupo de los 50, pero recalca que cada uno, en su práctica poética, llegará a distintas soluciones; a la “retórica de la desposesión”, en el caso de Valente, “que tras la imposibilidad del reconocimiento en su sola memoria llevará toda la trama de los memorables al punto cero” (Teruel 1992: 229).

José Ángel Valente, corredor de fondo, se aleja definitivamente de sus compañeros de generación y llega a una propuesta sumamente original. Si desde un principio buscó la impersonalidad del canto, un paso más lo llevará a la disolución total del yo y, en consecuencia, en palabras de Rodríguez Fer, a la disolución del discurso. La razón ya la in-tuye Andrés Sánchez Robayna en el inicio de su trayectoria poética; en concreto, en “El espeso” de A modo de esperanza: “consciente de la futilidad de toda personalización, que llaman generación no existe más que cuando los corredores están arrojillados en la línea de partida. Después empieza la carrera y es solitaria. Te conviertes en un corredor de fondo” (Ibora 2000: 58). José Manuel González Herrán considera que nuestro poeta es el más representativo y el abandonero de su promoción literaria: fue él el primer antólogo del grupo y fue quien más ha defendido el aserto “poesía es conocimiento”. Ahora bien —puntualiza dicho crítico— su evolución poética lo desmarcaría luego de sus compañeros de generación (González Herrán 1994).

“(o de las estructuras equivalentes en otros aspectos de la creación artística)”. Subrayo esta idea, porque la idea de la función cognoscitiva del arte la reiteran artistas plásticos coetáneos de Valente, ante todo Antoni Tàpies y Eduardo Chillida (Amón 1976: 50ss). Al respecto tenemos, entre otras, esta declaración del poeta: “Yo siempre me he sentido más cerca de los pintores y los músicos de mi generación que de los poetas ¿Qué es lo que le ha faltado a la poesía española, me pregunto, para que se quedara tan aislada de las otras artes? Yo creo que ha sido un proceso de mal entendimiento del llamado compromiso de la poesía. "Al vez por los avatares políticos, la poesía española se quedó atrás, se metió en un bache, y todavía vive de espadanas a la poesía del resto de Europa, y en el agujero" (Berasátegui 1994: 16). La relación entre arte y literatura fue objeto de una serie de conferencias organizadas en Abril de 1997 por el Centro Galego de Arte Contemporánea (AAVV 2000) en las que participaron, entre otros, Juan Manuel Bonet. José Jiménez, Juan Carlos Masret, Jaume Plensa... La conferencia de Valente se titulaba “Ut pictura” (Valente 2000). Esta consonancia también es evidente en la creación valentina; véanse, por ej., sus poemas “Homenaje a Klee” (Treinta y siete fragmentos), “Odilon Redon”, “Arietta, opus 111” (Interior con figuras), “Cinco fragmentos para Antoni Tàpies” (Material memoria), “Versión de Tralk-Webem” (Mandorlo).

Mario Postigo dedicó un interesante artículo al análisis de las relaciones de “Arietta, opus 111” y la sonata de Beethoven (Postigo 1978).
puesto que el “yo” es una dimensión que, en la empresa del conocimiento, no permite operar sino con reducción o relativismo” (Sánchez Robayna 1995: 174). Aunque en el mismo sendero, es notoria la distancia que media entre la reflexión inicial del citado poema —“Hoy he visto mi rostro tan ajeno, / tan caído y sin par / en este espejo”— y este penúltimo texto de No amanece el cantor, su último poema:

PARA CUÁN POCO nos sirvió vivir. Qué corto el tiempo que tuvimos para saber que éramos el mismo. Mientras el pájaro sutil de aire incuba tus cenizas, apenas en el límite soy un tenue reborde de inexistente sombra.

El proceso de destrucción alcanza, por tanto, al propio cantor, pues “sólo de las ruinas del ego puede surgir un verdadero yo”, como apunta Jacques Ancet en un breve trabajo con el significativo título “De la destrucción como fundación” (Ancet 1996: 116)14. Y al mismo tiempo alcanza al mismo canto como paso indispensable para acceder a lo más profundo de la realidad. Así lo entiende el propio Valente en su ensayo “Rudimentos de destrucción”: “También en el umbral de la experiencia yógica, al igual que en diversas tradiciones místicas, situía Eliade la noción de destrucción como condicionante de experiencias ulteriores. Este ejercicio preambular se produce con mucha frecuencia sobre el lenguaje, en un movimiento de destrucción y reinvención que es a la vez abolición de la realidad y acceso a formas más profundas de ésta” (Valente 1971: 71).

¿Cuál es la función del cantor llegado a este límite? “Aguardo sólo la señal del canto”, nos adelanta en el poema liminar de La memoria y los signos. A partir, sobre todo, de Interior con figuras su función será similar a la del místico o a la del seguidor taoísta: un estado de quietud, de pasividad y vacío absoluto, de silencio y espera a que la señal del canto se manifieste. En el primer fragmento para Tápies, Valente matiza esta idea:

El estado de creación es igual al wu-wei en la práctica del Tao: estado de no acción, de no interferencia, de atención suprema a los movimientos del universo y a la respiración de la materia. Sólo en ese estado de retracción sobreviene la forma, no como algo impuesto a la materia, sino como epifanía natural de ésta.

La pasividad en la creación supone asociarla con lo femenino receptivo, como el propio Valente recalca unas líneas antes del mismo fragmento —“Crear lleva el signo de la feminidad. No es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella”— y como han analizado, a partir de la anterior sugerencia, algunos críticos de su obra (Mayhew 1994).

Una vez más, esta exigencia de un estado de vacío, equidad, silencio y espera para que la materia se manifieste, acerca a Valente a artistas plásticos de su época. En la siguiente anotación crítica de Georges Raillard sobre Tápies observamos un proceso creativo semejante al de nuestro poeta: “En Tápies, tras las manipulaciones de la mate-

14 Ancet comenta en este artículo El fin de la edad de plata, cuyos textos clasifica como poemas en prosa. Por su parte, Manuel Fernández los considera textos narrativos. En el apartado 2 de su trabajo —“Recepción crítica”— este último comenta las distintas consideraciones de la crítica al respecto (Fernández Rodríguez 1998: 379-388).
ria, el gesto de la mano ha pasado por la ascesis de los medios ligeros ... que favorecen los deslizamientos sobre el "vacío" del pensamiento taotista conducidos por la "muñeca vacía" (Raillad 1988: 131). El hecho de que en la Biblioteca de la Fundación Tápies haya abundante bibliografía sobre arte y espiritualidad oriental demuestra un punto más de confluencia con el pensamiento y obra de Valente. Lo mismo podemos decir del escultor Eduardo Chillida y, en este caso, con palabras del propio Valente quien lo califica de "maestro de la vacuidad, "constructor o arquitecto del vacío". Lo que la forma cerca es el vacío" (Valente 2000: 61). Al silencio también recurre el compositor austriaco Anton von Webern sobre quien nuestro poeta escribió el ya señalado texto "Versión de Trakl-Webern". Ciertamente, en su concepción creativa Valente se alinea al lado de artistas plásticos, y se desliga por su esencial incompatibilidad de los poetas de su época. Hay, sin embargo, un poeta coetáneo, el portugués Eugénio de Andrade, en el que se aprecian muchas concomitancias con la poética de Valente. Sólo un crítico, Eduardo Moga, ha insinuado esta relación en un artículo poco conocido, en el que se reflexiona sobre las similitudes entre la mística (ya sea cristiana, musulmana u oriental) y el discurso poético de Valente (Moga 1998).  

La función del cantor se reduce, pues, a esperar que la palabra se manifieste en el vacío o en la página en blanco. El cantor-Valente así lo manifiesta: "Eres puro receptáculo. Es la posición máxima de la creación: "Hágase en mí según tu palabra". Es la palabra lo que se manifiesta, el Verbo" (Archipiélago 1999: 56). La crítica ha analizado —en intentado definir con neologismos muy semejantes— este camino apuntado por el poeta y que nos lleva —a partir sobre todo de Interior con figuras— a una escritura o canto que se sitúa en "espacio pre-lógico de toda experiencia simbólica" y/o "lugar simbólico de la antepalabra" (Mas 1986: 47); a "la restauración de la verdad al logos, la resacralización divina de la voz en poesía" (García Berrio 1994: 2); a "la pre-palabra, ese mundo de lo presémico, de lo pre-babélico, en donde el signo se hace latencia del lenguaje entero" (López Castro 1999: 94).

1.3. Sobre la materia del canto

A partir de observaciones del propio poeta, Armando López nos informa de que, "en general, a medida que el material se va manifestando, el título viene de la súbita

---

15 Estas declaraciones de Eugénio de Andrade nos confirman la intuición no desarrollada, pero apuntada por Eduardo Moga: "Num tempo degradado, como o nosso, todas as fontes estão ocultas. A tarefa do poeta é desocultá-las. Tudo o que nos saia das mãos sem este sabor original são só palavras a mascarar a palavra, miséria que nos impede até de ouvir a magnífica e alta música do silêncio". "O silêncio é a minha maior tentação. As palavras, esse vício ocidental, estão gastas, envelhecidas, envelhecidas. Fatigam, exasperam. E mentem, separam, ferem. Também apaziguam, é certo, mas é tão raro! Por cada palavra que chega até nós, ainda quente das entranhas do ser, quanta baba nos escorre em cima a fingir de música suprema! A plenitude do silêncio só os orientais a conhecem. Lao Tsé ensinou que quem sabe não fala, e quem fala não sabe. E Bashô, com um cânone de apenas dezassete sílabas, fez uma das mais esplêndidas poesias de que há memória. E da tentação do silêncio, da apetência do silêncio, da condenação ao silêncio que falam todos os meus "afluentes", em prosa ou em verso" (Andrade 1972: 87 y 89). Cualquier lector avezado en la obra de Valente verá en estas declaraciones muchos puntos de confluencia con su poética.
configuración de ese material. Salvo en Poemas a Lázaro, Valente ha titulado todos sus libros una vez que el material poético había tomado forma, porque el nombre de ese material se lo daba el material mismo” (López Castro 1992: 45). ¿Pero cuál es la materia o material del canto valentiano? Instántaneamente un título nos viene a la mente: Material memoria. En él precisa Valente la materia no sólo de un poemario concreto, sino de la segunda parte de su obra poética completa, la escrita a partir de 1977. Pero, como ya se señaló, La memoria y los signos y Presentación y memoria para un monumento nos remitían ya al mismo material objeto de canto.

Por consiguiente, el título, en cuanto enunciado ilocucionario, apunta al receptor una posible hipótesis de lectura que el co-texto en la mayoría de los casos nos confirma. Varias veces, los términos “materia” y “memoria” confluyen en el mismo enunciado poético; así, por ejemplo, los versos finales de “No puede a veces” (La memoria y los signos): “Tiene la noche ríos, / avenidas que arrastran / una espesa materia / dolorosa y ardiente. / Y la memoria, / irreparable, hunde su raíz en lo amargo”. Cuando en 1992 redacta las reflexiones preliminares de Material memoria —“Cómo se pinta un dragón”— Valente concluye de manera similar: “Crear, en suma, lo que es ya ruina, duración, la piedra fracturada; entrar no ya en el hoy, sino directamente en la memoria”. La lectura de su último poemario, también de 1992, nos lo confirma, como acertadamente apunta Armando López: “En No amanece el cantor prosigue la misma escritura, hecha de materia-memoria, que vemos en Mandorla, El fulgor y Al dios del lugar”16 (López Castro 1999: 125).

Creo recordar que fue Heidegger quien apuntó la idea de que el lenguaje no era simple envoltorio de las cosas sino lo que las alumbraba y hacía ser. La misma idea subyace en la concepción poética de nuestro poeta: no la palabra desgastada de uso común; no la palabra mediatizada, la “palabra como ídolo obseso, / alimentado / de ideas que lo fueron y carcome la lluvia” (como expresa en “Un canto”), la palabra megalómama y represiva que socava en Presentación y memorial para un monumento. En el paso de la rememoración a la escritura, de la memoria al signo, José Ángel Valente necesita y busca la palabra reveladora de la esencia que le permita acrisolar la materia rememorada en verdadera realidad poética17. Sobre el planteamiento y dificultad de ese proceso gira La memoria y los signos. Recordemos, por ejemplo, esta estrofa de “El autor en su treinta aniversario”:

---

16 Y puntualiza: “El cuerpo del amor y el de la palabra forman una sola materia. Y así el diálogo con el cuerpo es un diálogo con la plenitud de la materia, que aparece o se presenta en el poema con la terrible luminosidad de lo oscuro. Sin duda es en esta continuidad de la muerte o de la nada donde se experimenta con gran intensidad la vinculación entre memoria y escritura y donde se manifiesta de forma más exacta el imposible diálogo con el hijo muerto”.

Como el modelo no es vida  
en el pixel, sino materia  
que aun no imita la vida, inmóvil  
permanezco dentro  
de mi propia visión,  
reconocible apenas  
para quienes me aman,  
sentado o súbitamente en pie,  
y sobre un fondo gris  
una vertana abierta  
en que no se distinguen  
un paisaje o el mar.

El planteamiento parece ser el siguiente: el modelo —el yo y su experiencia (la memoria)— es la materia del canto; sólo por y en el acto creativo —el pincel, la escritura— el modelo, recreado de nuevo, será arte, vida. La lectura completa del poema —más de setenta versos— adelanta otra importante clave en la obra futura de Valente, que a su vez deriva en otro concepto de la materia poética, como se deduce de este otro fragmento: “Soledad, / no de ti. Sed, pero no de agua./ El centro está en lo gris / y en la inmovilidad, no en la acción. / El centro es el vacío”.

Ahora bien, la disolución del yo ya señalada implica lógicamente que la memoria de la experiencia vivida deje de ser materia del canto. En su lugar, el poeta sólo espera que en el vacío la propia materia, materia primigenia y única, se manifieste. En varios de sus artículos Armando López Castro ha señalado Interior con figuras como el poema que inicia este nuevo ciclo “que abre la materia poética hacia un nuevo territorio”, en el que la materia misma —materia interiorizada— se manifiesta; los poemas “Matería” y el preliminar “Territorio” serían, según el citado crítico, ilustrativos (López Castro 1985: 301ss, 1994: 114ss, 1999: 102ss). Las dos estrofas iniciales del segundo poema citado dicen así:

Ahora entramos en la penetración,  
en el reverso incisivo  
de cuanto infinitamente se divide.

Entramos en la sombra partida  
con el daño que revienta en sus entrañas,  
en la partición indolora de la célula,  
en el revés de la pupila,  
en la extremidad terminal de la materia  
o en su solo comienzo.

---

18 Es significativo el “fondo gris” del retrato poético. Eva Valcárce ha estudiado el simbolismo de este color en El flúor. Varias de sus observaciones son aplicables a este poema: “Es por tanto el gris el centro, la palabra en punto cero y la expresión acabada frente a su inacabamiento esencial, frente a la imposibilidad del Verbo y la idea que oculta la nada, la no razón, la negación del ser en tantas ocasiones” (Valcárce 1989: 77).
Sólo así podrá manifestarse “el limo original de lo viviente”—al que alude en el verso final—, la materia primordial e informe en cuyos pliegues late lo único digno de ser cantado, como leemos en este breve texto de Material memoria: “Pliegue de la materia / en donde reposaba / incandescente el solo / residuo vivo del amor”. Sobre ello reflexiona el propio poeta en su ensayo “Sobre la operación de las palabras sustanciales”: “Palabra total y palabra inicial: palabra matriz. Toda palabra poética nos remite al origen, al arkhé, al limo o materia original, a lo informe donde se incorporan perpetuamente las formas” (Valente 1991: 63)19.

Una obra de Tápies de 1962—de título “Pintura-bastidor”—propone la misma exploración del reverso oculto de la obra, tal como se plantea en el poema “Territorio”. En ella se prescinde de la materia representada para desplazar y centrar la atención del espectador en la materia misma con que se representa: el bastidor y la tela son materia y a la vez mensaje. Igual sucede en Valente: de la vivencia rememorada y aquilatada por la palabra poética a la palabra misma como materia del canto. Con acierto Miguel Mas etiqueta de “material” la nueva escritura de Valente, una escritura opaca y concisa que “buscando la anonimia intenta una más patente presencia del texto en sí mismo; el texto material que elude al yo es a la vez un texto potencial que descubre de nuevo el acto poético como creación continua del propio espacio creativo” (Mas 1986: 56). Varios fragmentos de Manderola ilustran las pautas de esta nueva búsqueda poética: supone remontarse a un nuevo espacio y tiempo originarios —“El espacio que sólo se divide en gérmenes de gérmenes de gérmenes. El tiempo que empieza a durar”— donde crear ya no es acto sino espera —“ESCRIBIR es como la segregación de las resinas; no es acto sino lenta formación natural”—; un espacio “en el que ya se abrasa la memoria” se sacrifica definitivamente el propio yo (“Conmemoración”, “Yom Kippur”), y en el vacío se aguarda la sola palabra:

MOMENTOS privilegiados en los que sobre la escritura desciende en verdad la palabra y se hace cuerpo, materia de la encarnación. Incandescente tormentillo inmóvil en la velocidad del centro y centro mismo de la quietud.

Tres lecciones de tinieblas es una obra clave dentro de esta escritura material. En su autolectura del poema valente propone dos ejes de lectura o interpretación: “El eje vertical es el de las letras, que permitirían leer, como en un acróstico, todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de la materia del mundo”; y concluye señalando que los catorce textos que lo componen se pueden leer “como un poema: canto de germinación y del origen o de la vida como inminencia y proximidad” (Valente 1999b: 74)20. Se le

19. Mª Ángeles Lacalle señala cómo Valente, a la procura de un lenguaje eficaz como medio de conocimiento, desenda las distintas etapas del lenguaje —la del lenguaje de la dominación o metalenguaje y la del lenguaje materno— para remontarse a la matriz o madre originaria que denomina “lenguaje de los lenguajes”. Así llega hasta la orilla de las aguas madres como expresa en uno de los textos de Treinta y siete fragmentos. Al respecto apunta Mª Ángeles Lacalle: “Desde esta “orilla” el yo invoca a la madre como cuerpo numinoso del lenguaje poético o del símbolo, que es la materia de amor engendrándose, porque sólo ella puede hacer estas tres funciones: transforma y destruye la materia, la engendra, y, por último conserva la materia creadora” (Lacalle 1996: 91).

20. Milagros Polo precisa, en unas interesantes páginas sobre este poema elaborado sobre los signos cabalísticos, su función última: “Insiste en ese tema clave del Mal del mundo, que tanlo ha transitado su escritura, y obliga al eje de la historia ... a inyectarse en la verticalidad de la “materia” como esperanza
devuelve, pues, a la palabra su dimensión divina y ontológica que tiene en las grandes religiones, entre ellas el judaísmo: nombrar es crear de la nada. El pensamiento de nuestro cabalista medieval Abraham Abulafia no es ajeno a la obra valentina; así, por ej., su propuesta —el sexto método— de devolver las letras de la Escritura a su estado material primigenio para posibilitar la creación de nuevas formas. Al místico judío se refiere José Ángel Valente en su ensayo “La hermenéutica y la cortedad del decir” en el que reflexiona sobre el decir místico de San Juan de la Cruz. Me interesa destacar una idea de este ensayo para conectar con el siguiente apartado de mi exposición: “El poema conlleva la restauración plenaria o múltiple de la experiencia en un acto de rememoración o de memoria, en el que los tiempos divididos se subsumen, pues toda experiencia así rememorada en su sentido, proyectada de una sola a muchas vidas, vuelve a urdir en potencia toda la trama de lo memorable desde su origen” (Valente 1971: 61). La memoria como materia del poema no se ha excluido, pues, totalmente; no es ya la memoria de la experiencia vivida sino una memoria primigenia, perdida, que duerme en la palabra; materia de difícil rememoración por ser memoria de lo que es olvido.

2. LA MEMORIA EN EL CANTO

2.1. Consideraciones generales sobre el sentido y función de la memoria

No hace falta volver a insistir en el especial interés de José Ángel Valente por el tema de la memoria; sus títulos —como ya se vio— dan fe de ello. Sus manifestaciones también: “La palabra poética es siempre una inmersión en la memoria…… Si no existe la memoria no podemos vivir……. La memoria posee muchas más cosas de las que nosotros recordamos. El recuerdo es mucho más pequeño que la memoria, por lo que ese inmenso campo de la memoria nos está llamando siempre a entrar en él, nos está permitido descubrir cosas. Es un campo absolutamente seminal y del que no podemos prescindir. Mnemósine es la memoria, es la madre de las musas, sin la memoria no existe ningún arte. Si fuese de otro modo tendríamos que prescindir de toda una dimensión del ser humano” (AAVV 2000: 127). “Material memoria, I” —incluido en Interior con figuras— plantea esa inmersión total en lo más profundo del campo seminal de la memoria:

...y utopía realísima” (Polo 1983: 172).

51 Tomo estas ideas sobre la “cábalas de los nombres” de la ya citada obra de Esther Cohen; en concreto, del ensayo titulado “Derramar la sangre de las lenguas”. La circuncisión como figura del lenguaje en la cábalas de Abraham Abulafia” (Cohen 1999: 51-61).

52 En uno de los coloquios de las jornadas sobre las relaciones arte-literatura, celebradas en Abril de 1997 en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, Juan Carlos Murset dice: “A mí me parece que, sobre todo en poesía, cuando Cernuda habla del recuerdo del olvido, no se trata del recuerdo del recuerdo, sino del recuerdo del olvido. Es una memoria vacía, que crea los vacíos que abren la experiencia a lo posible” (AAVV 2000: 125). Tal observación es aplicable a la poesía última de Valente, potente en estas jornadas. En ellas se debatirá en no pocas ocasiones sobre la función de la memoria en arte y literatura.

53 Palabras pronunciadas en el mismo coloquio de las jornadas citadas en la anterior nota.
Entró en el tacto,
subió hasta el paladar,
estableció su reino
en la saliva última
donde los limos del amor reposan.

En el curso vertiginoso del tiempo la única permanencia del sujeto es su memoria. La pretensión de no volver la mirada atrás ("No podemos volverse. / Todo lo que ya he muerto / me alcanzaría ahora") que se propone en los versos iniciales de "Son los ríos" —en Poemas a Lázaro— sólo supone un aplazamiento del enfrentamiento con nuestro pasado: "Saltemos ciegamente / hacia más y más cauce, / hasta que el tiempo aquiete / sus pasos en la noche / y cuanto nos seguía / al cabo nos alcance". Como acertadamente observa Antonio Risco, Lázaro —al igual que todos nosotros— es irremediablemente esclavo de su pasado (Riso 1973: 274). Intentar obviar el pasado no es, sin embargo, lo más frecuente en la obra de Valente. Por el contrario, con la rememoración se actualiza un pasado perdido que la palabra pretende hacer sobrevivir en el poema. En "El moribundo" se evoca al borde de la muerte: "Y con voz lenta / reunió lo disperso, / sumó gestos y nombres, / calor de tantas manos / y luminosos días / en un solo suspiro, / inmenso, poderoso, / como la vida. / Rompió la lluvia al fin el cerco oscuro. / Dilatése el recuerdo. / Pueda el canto / dar fe del que en la lucha / se había consumado". Como éste, son varios los poemas de La memoria y los signos que pretenden fijar y dar testimonio de un pasado irrecuperable; "Memoria de tu voz y de tu cuerpo / mi juventud y mis palabras sean / y esta imagen de ti me sobreviva", dirá Valente en los versos finales de "Esta imagen de ti", uno de los textos amorosos de la sección IV del poema.

Con todo, la función de la memoria no es simplemente reproductiva; su función ha de ser mucho más compleja para que la poesía cumpla su pretensión cognoscitiva, para que afobre esa dimensión más honda, esencial y trascendente, del yo existencial e histórico de la que nos habla José Olivo Jiménez (Jiménez 1972). Significativamente, el poema preliminar de La memoria y los signos acaba con estos versos: "Aguardo sólo la señal del canto. / Ahora no sé, ahora sólo espero / saber más tarde lo que he sido". Alcanzar la esencial identidad del sujeto exige una memoria reflexiva y activa; Ernst Cassirer lo expone con precisión: "no es tanto una repetición cuanto una resurrección del pasado e implica un proceso creativo y constructivo" (Cassirer 1945: 84)24. Sólo así, mediante la profunda inmersión en la propia memoria, el sujeto poético descubre y crea su yo más hondo y metafísico. Pero la pretensión de nuestro poeta no para ahí: "El más breve poema lírico encierra en potencia toda la cadena de rememoraciones y converge hacia lo umbilical, hacia el origen", apunta en "La hermenéutica y la cortez del decir" (Valente 1971: 62). Uno de los primeros textos de Material memoria sugiere ese proceso extremo de interiorización:

24 Para todo lo relativo a la función de la memoria en la configuración del sujeto nos ha sido muy útil tanto la consulta del apartado IV ("El mundo humano del espacio y del tiempo") de Cassirer (1945), como también el cap. 5 ("De la memoria y el tiempo") de Manuel Cruz Rodríguez (1986: 71-82). La cita de Cassirer continúa como sigue: "No basta con memorar datos de nuestra experiencia pasada sino que tenemos que recordarlos, organizarlos, sintetizarlos, juntarlos en un foco de pensamiento y tal género de recodación nos señala la forma característicamente humana de la memoria y la distingue de todos los demás fenómenos de la vida animal u orgánica".
HACERSE el amor a sí mismo
delante de un espejo
y en el ambral de un tiempo
sin progresión posible,

mientras
se desprenden sin fin los amorillos
pétalos de la noche.

Antonio García Berrio nos recuerda que el propio Valente ha definido el sentido global de su tránsito imaginario, “el itinerario nocturno del descenso antropológico. Descenso a la memoria de sí, del propio cuerpo; descenso en la memoria colectiva, la de la especie y el sufrimiento humanos; y descenso mineral hacia la memoria universal del cosmos, de la materia: el centro al fin” (García Berrio 1994: 27)25. Centrámonos ahora en el sentido y función de la memoria colectiva. Ya señaló en su momento que José Ángel Valente denuncia y arremete —tanto en su obra creativa como ensayística— contra los abusos y los falsos discursos impuestos por todo tipo de poderes. Sus ensayos “Ideología y lenguaje” (1968) y “Literatura e ideología” (1969) son dos muestras de ello; al segundo pertenece este categórico fragmento: “la palabra poética es, por el mero hecho de existir e independientemente de su motivación intencional, denuncia irreprimible de la conciencia falsa, manifestación de lo encubierto” (Valente 1971: 36). Tal postura ética para con la tribu, inexusable en el intelectual, la mantiene firmemente nuestro autor hasta sus últimos días26. Tales discursos totalitarios no han de caer en el olvido para prevenir a la colectividad ante su continua latencia; es preciso rememorarlos para desenmascararlos.

Presentación y memorial para un monumento (1969) responde a esta intención. Valente evoca y activa la memoria colectiva al incorporar al texto fragmentos del discurso nazi, franquista, racista o del Opus Dei, —por poner sólo algunos ejemplos—, con la clara intención de denunciar el dogmatismo y fanatismo de todo tipo. El grado de captación y repercusión efectiva de la irónica y cáustica crítica de este breve poema depende del grado de competencia cultural del lector. La clave irónica se propone desde su mismo título; sin duda varias aseveraciones de los vocablos “memorial” (“Papel o escrito en que se pide una merced o gracia, alegando los méritos o motivos en que se funda la solicitud”) y “monumento” (“Obra pública y patente puesta en memoria de una

25 José Jiménez apunta la misma idea: “Es un proceso abierto de descenso, a través de tres ciclos o pruebas, al triple horizonte de la memoria: memoria personal, memoria colectiva y memoria del mundo o de la materia” (Jiménez 1996: 67). En este itinerario “nocturno” el sueño es, en opinión de Mª Angeles Lacalle, el medio de indagación idóneo en todas las fases de la búsqueda del yo poético (Lacalle 1997).

26 “La creación, la palabra poética, denuncia todo lo que la ideología oculta”, manifestará en una entrevista de 1994 en la que, además, se lamenta de la desculturalización de la política, la cultura de la subvención, y el riendo del intelectual actual a denunciar (Berasategui 1994: 18). “Es que la poesía está en las antípodas del poder. La palabra poética vuela los presupuestos del poder”; volverá a insistir en otra entrevista meses antes de su muerte (Iborra 2000: 58). Entre ambas corrosivos artículos como el titulado “Así que pasan cinco años”, donde denuncia la situación social actual en la que —insiste una vez más— la única palabra “... que hoy podríamos oponer a la elefantasis de un lenguaje formalmente democrático y sustancialmente totalitario es la palabra infatimamente abierta, descondicionada, que habla sin ser instrumentalizada por nadie, pues no lo admite su naturaleza, la palabra creadora del principio, el Verbo, la palabra poética” (Valente 1995).
acción heroica y otra cosa singular” u “obra científica, artística o literaria, que se hace memorable por su mérito excepcional”) hacen al lector pensar en un contenido sublime. El co-texto le desvelará pronto el sentido irónico del título; fragmentos como, por ejemplo, “No puedo decir ahora en qué momento / la palabra judío / empezó a sugerirme ideas especiales, / como pestilencia espiritual y Muerte Negra, / sucio producto, invento abominable, etc.”; “Ubi non est gubemator, / dierun los obispos, / dissipabitur popular”; o “EL HOMBRE santo besó a un mahometano / sin vomitar / y dijo / Soy perfecto” revocan y rectifican la hipótesis de lectura inicial. Sólo si se cumple esta reformulación o transformación de las relaciones lógico semánticas entre el título y el co-texto (vid. Hoekx 1981: 179ss), el lector será capaz de discernir completamente la intención crítica del poema.


27 Al analizar las características lingüísticas de la ironía, Graciela Reyes subraya la importancia decisiva del interlocutor. Sus conclusiones finales son aplicables a la ironía literaria y no sirven para subrayar la importancia especial del lector en este poema de Valentí. Estas son algunas de sus reflexiones: “Pero la ironía es también una búsqueda de interlocutor: búsqueda de asentimiento, de sabiduría consensual”. “El discurso irónico es subversivo, como se ha dicho antes, pero no legislativo. Su propuesta queda entregada al azar del oyente, que, como quien recibe un secreto, se convierte en cómplice, en coautor. Esta imposición o ruego de autoría en común explica el papel didáctico de la ironía, que “hace decir” al discípulo ignorante o equivocado la verdad que el maestro deja sin articular... pero explica también el placer de la búsqueda común de la verdad, o del asesoramiento común de la dificultad de la verdad” (Reyes 1992: 33-34).

28 Semejante es la opinión de Jacques Ancet en un artículo sobre El fin de la edad de plata ya citado: “En este caso, sin embargo, “autobiografía” no significa confesión personal ni diario íntimo. Escribir la propia vida es transformarla, hacerla escribiendo, ya que escritura y vida no son discíclables. En el momento en que escribe, quien escribe deja de ser el individuo, henchido de su propio ego. Incluso es la desaparición de ésta la condición de toda escritura verdadera” (Ancet 1996: 116). Podríamos hablar en este caso, y siguiendo a Cassirer, de una “memoria simbólica”, “aquel proceso en el cual el hombre no sólo repite su experiencia pasada sino que la reconstruye; la imaginación se convierte en un elemento necesario del genuino recordar” (Cassirer 1945: 85).
Portam Latinam", "Una salva de fuego por Uriel"...). En definitiva, como señala Milagros Polo en referencia a El fin de la edad de plata, "Un retablo trágico de figuras que combaten las reducciones que se operan en los territorios de la Polis, o de la Apropiación de lo Sagrado; allí donde funciona la Ley del dios funcionario y las redes de los poderes" (Polo 1994: 191).

2.2. Los ámbitos de la memoria

Recordemos las tres dimensiones de la memoria apuntadas: personal, colectiva y de la materia o universal del cosmos. En este apartado me centraré en la identidad de lo rememorado, y también, en cuanto al tercer ámbito —la memoria de la materia— los mecanismos para acceder a él.

2.2.1. La memoria personal

En una reciente entrevista (Rodríguez Fer 1998) Valente hablaba de su infancia, adolescencia y juventud hasta su marcha a Oxford. Muchas de estas vivencias y circunstancias vitales conforman el material rememorado en sus poemarios. La memoria activada no es esencialmente, como ya se señaló, ni mimética, ni nostálgica, ni consoladora; es, por el contrario, una búsqueda cognoscitiva de un yo más profundo y metafísico. De ahí el constante control y recursos de Valente —analizados por Daydí-Tolson— para evitar que el poema se convierta en un "documento explicitamente autobiográfico". Es el sentido de ese yo textual e impersonal el que ha de captar e interpretar el lector.

Por consiguiente, a pesar del latente tono nostálgico y elegíaco de varios de sus poemas ("A Panchito, mi muñeco", "Infancia: elegía", "Más cierto", "Umbral"...), lo que busca, como en un espejo, la mirada retrospectiva del yo poético es la propia identidad y el verdadero sentido de la existencia: "y ¿dónde estoy —me digo— / y quién me mira / desde este rostro, máscara de nadie?". La necesidad de indagar se enfrenta, sin embargo, con el olvido o, incluso, el deseo de olvidar ese "cadáver de niño" que "baja / en la oscura corriente". Así en el poema "Tuve otra libertad" —de Poemas a Lázaro— dirá: "El aire estaba lleno / de poder y de pájaros, / el cuenco maternal / de hondo reposo, / la oración de respuesta / y de luz suficiente. // Pero no hablo de ti, no hablo / de lo que no recuerdo"; y en la última y extensa composición del poemario, "La salida", se desarrolla un simbólico viaje iniciático que arranca con la despedida de un lugar y un tiempo (el de la infancia y adolescencia) hasta llegar e ingresar "despacio en la enorme salida", como reza el verso final. La salida no es más que el alumbramiento de otro yo como se entrelazó en el fragmento final de este texto de Manderla, "The child is father to the man".
Ser niño está en el término al que a veces se llega sólo un instante luego de morir, cuando los ojos se abren asombrados hacia la insustituta luz

(El niño, pues, llegó y lo condujo desde los ya vencidos despojos de sí mismo hasta el límite donde lo que le pareciera ser al cabo se deshizo. Dolor de alumbramiento. El niño o él, sobre las aguas, empezaron a andar).

El propio Valente define el ámbito de su adolescencia y juventud como el "espacio cercado" del que era necesario huir (Polo 1983: 24). Como es sabido se refiere a su Ourense natal, —el “Augasquentes” en su prosa “Paxaro de prata morta” (Valente 1996b: 81 y 83)— de cuya vida cotidiana en aquellos años toma Valente muchos personajes y anécdotas —alzamiento franquista, locos, poetas locales—, como ha constatado su amigo Antón Risco al analizar sus relatos. Evoca una vida provinciana inmersa en la mediocridad, sordidez, injusticia, represión e hipocresía propia de la posguerra; todo ello lo descubre la mirada del niño y del adolescente como se rememora, entre otros, en los poemas “Tierra de nadie”, “El pecado”, “Lugar vacío en la celebración” o “Una elegia incompleta”, o en el citado texto prosístico29. Al primero pertenecen estos versos:

Pequeña ciudad sordida, perdida,
municipal, oscura.
No sabíamos
a qué carta poner
la vida
para no volver siempre
sin nada entre las manos
cómo buceadores del vacío.
Palabras incompletas o imposibles
signos.
Adolescentes en el orden
reverencial de las familias.

En su evocación, a modo de catarsis, intenta salvar del olvido las esencias de seres queridos. En unos casos, personas del ámbito familiar: la figura maternal de su tía paterna (“Lucilia Valente”, “Aniversario”, “Otro aniversario”...), la independencia y “secreta hombría” del abuelo materno (“Hombre a caballo”), la “imagen verdadera” de su padre (“El funeral”, “Un recuerdo”), o el solo nombre —“la pobre Francisca”— del ser que ya no puede recordar (“Epitafio”)30. En otros textos, son entrañables maestros o amigos desaparecidos: el exiliado pedagogo Alberto Jiménez Fraud a quien conoce durante su estancia en Oxford (“Epitafio”), el poeta Alfonso Costafreda (“Compañera de

29 Claudio Rodríguez Fer observa que “muy significativamente, la Galicia evocada en la poesía galega no es la de mediocre municipalidad provinciana y franquista, sino otra Galicia más telúrica e intrahistórica que exige al poeta el uso de la lengua autoctona” (Rodríguez Fer 1989: 91).
30 Para otros datos sobre estos y otras personas del Ourense natal del poeta véase (Rodríguez Fer 2000).
hoy”), el amigo pintor (“Luis Fernández: llega de otro lugar noticia de su muerte”), Blas de Otero (al que dedica un singular poema en Al dios del lugar), etc.

Llega un momento en que Valente, en busca de nuevos horizontes poéticos, inicia una premeditada desposesión de su memoria personal. Este proceso ya se intuye en los cuatro textos de la primera sección de La memoria y los signos, o en “El autor en su treinta aniversario”, único poema de la segunda. Se busca simbólicamente la “propia muerte” en busca de una nueva e inocente identidad; el yo poético estrangula “con suavidad premeditada” a su enemigo que no es más que su propio yo pasado; y, al fin —como concluye el poema “Extramuros”—, “Sin odio o sin amor nos contemplamos, / aunque no indiferentes / a cuanto al fin y al cabo compartiéramos, / y con un leve gesto de cabeza, en silencio, / abandonamos el final brillante / en que una muerte falsa sustituye al adiós”. La idea se reitera en muchos de los poemas de El inocente y, en especial, en el que abre el libro: “Hizo tres ejercicios de disolución de sí mismo / y al cuarto se quedó sólo / con la mirada fija en la respuesta / que nadie supo darle”. Pero, sin duda, el texto más significativo lo encontramos en Manduria; en su poema “Conmemoración”, cual ritual eucarístico, se describe la “autofagia” de la propia infancia:

Como mi infancia.

Extiendo
sobre el mantel mi cuerpo.

Bebo la sangre.

Copa

Plenaria copa.

Alzo
su no visible forma en mi memoria.

Bebo mi infancia.

Bebo
la sangre
al borde mismo de la sangre donde
ya nunca más la noche empezaría.

2.2.2. La memoria colectiva

Las vivencias personales de Valente comprenden su propia experiencia de la historia, pero también la historia aprendida. Ya se señaló que Manuel Fernández, en su estudio sobre la prosa valentina, delimita perfectamente un grupo de relatos bajo el marco “memoria de lo aprendido”, cuyos argumentos se establecen a partir de lo histórico o de lo literario. Estos ámbitos de experiencia no son exclusivos de la memoria del poeta, sino que también forman parte de la colectividad, del lector, a cuya conciencia crítica apela. Tal distinción —memoria histórica y memoria literaria o cultural— se puede observar asimismo en la totalidad de su obra como pasamos a ver.
a) Memoria histórica

Ésta configura en la escritura de Valente lo que Marcela Romano ha llamado un “sujeto histórico crítico” (Romano 1994: 117ss), con la intención de denuncia ya apuntada en el apartado 2.1. Una parcela muy importante dentro de este ámbito de la memoria es la referente a la Guerra Civil y la consecuente sociedad y política del franquismo —marcada por la represión, falsedad e hipocresía— que la joven generación de Valente vive y sufre. A ello hace referencia en muchos textos dispersos por todos sus poemarios: “Patria cuyo nombre no sé”, “Tiempo de guerra”, “A veces vuelven” ..., o “Lugar vacío en la celebración”, en El inocente, al que pertenecen estos corrosivos versos:

Yo naci vestido de mimético niño
para descubrir en tanta reverencia sólo un óxido triste
y en las voces que inflaban los señores pudientes
enormes animos giratorios
de brillante aparición en el liso exterior.

Los pudientes señores llevaban bisoñez.

Después, un viento hosco barrió la faz de aquella tierra.
Hubo prudentes muertos, cadáveres precoces
y muertos poderosos cuya agonía aún dura,
cuya muerte de pulmones tormentosos
aún sopla como un fuele inagotable.

Y yo empecé a crecer entonces,
como toda la historia ritual de mi pueblo,
hacia adentro o debajo de la tierra,
en cincas aserradas, en tibios vertederos,
en las afueras sumergidas
de la grandiosa, heroica, orquestación municipal.

“Crecer hacia adentro” (el “exilio interior”, del que habla Paul Ilie [Ilie 1981]) o el exilio exterior son dos de las formas de huir de la asfixiante sociedad que describe el poeta en “Una elegía incompleta” —poema incluido en El inocente— y seguir manteniendo la voz crítica. O eso, o derivar hacia el desencanto y paralizarse en la “media voz” que percibe en su generación, tal como se deja entrever en la composición de La memoria y los signos titulada “Ramblas de Julio, 1964”: “Quizás no haya elección o quizá haya / fabricantes de fe en todo momento / dispuestos a bajar la voz, el precio, / a rebajar el dogma lo que al dogma conviene, / asegurando así mejor camino / al sórdido creyente para alcanzar lo prometido”31. El distico final de Presentación y memorial para

31 A tenor del talante crítico de estos versos, no comparto el segundo nivel de lectura que Paul Ilie ve en el poema de La memoria y los signos, “Melancolía del destierro”. Es decir, la pretendida sugerencia de que “el emigrado debería reintegrarse a la vida nacional” y, ante todo, la subsiguiente observación: “Sea lo que sea lo que Valente haya podido creer personalmente, sus poemas encajan dentro del desarrollo general de la consolidación franquista hacia su centro por medio de la cual la contrarreforma de la opinión disidente o no franquista se lleva a un mayor alineamiento con la nación en vías de evolución, mientras que diverge claramente de la generación de la República” (Ilie 1981: 188-189). Comparto, por el contrario, la opinión de Armando López, la que el mismo Ilie apunta en un primer nivel de lectura:
un monumento —“Porque es nuestro el exilio. / No el reino”— supone, según Armando López, “una ascensión del exilio como forma de libertad frente a lo establecido” (López 1992: 117). Vaente, en consecuencia, da fe con su palabra poética de quienes anónimamente han muerto en el exilio (“El moribundo”) o de quienes en él han dado su vida luchando por otras causas (“Cementerio de Morette-Glédés 1944), al igual que recuerda a los extranjeros muertos en España luchando por las libertades (“John Cornford 1936”).

Dentro del ámbito que analizamos hay otra parcela, más amplia y global, que incorpora a lo experimentado la memoria de lo aprendido. Con ella se despierta y acuña la conciencia crítica del lector al rememorar todos los telones de fanatismo, opresión y falsedad que se han desplegado en el escenario de la historia pasada y presente32. Al falsamenento histórico y obligación ética de desenmascararlo ya aínde en composiciones de Poemas a Lázaro (por ej. “La gran mentira”) y La memoria y los signos (“Para oprobio del tiempo”). A esta última pertenece este significativo fragmento:

Unas palabras eran
por su sonido falsas, se veía.
Otras por su inocencia, peligrosas y aleves.

Sí, algo hedia
a escasa profundidad bajo los gestos,
algo que corrompía el orden público,
alteraba la recta sucesión
de los monarcas godos,
la ruta de Colón y casi todo
el siglo XIX de funesta memoria.

Y así la Historia, la grande Historia, resultaba
turbo negocio de alta complicidad o medianía.

En Presentación y memorial para un monumento la crítica de José Ángel Valente se hace más caustica al evocar o reproducirnos descarnadamente, casi sin mediación creativa, fragmentos de los discursos hitleriano, franquista, antisemita, racista (al que opone las palabras del poeta norteamericano de origen jamaicano Claude McKay), o de la pastoral episcopal en favor del alzamiento militar33.

“‘Melancolía del destierro’ muestra la tristeza de la persona del exilio, que se ha quedado parada en un momento heroico y no ha sabido salir adelante... La actitud del poeta es eminentemente crítica con esa persona que se ha quedado parada en un tiempo de la historia, en el que tal vez tuvo razón, pero ha dejado de tenerla ‘Se ha quedado allí y, en cierto modo, le han convertido en una estatua barata’” (López 1992: 61).

32 En la primera de las estancias que Milagros Polo agrupa la obra de Valente (vid. nota 2) —la titulada “Duelo del espíritu y el poder”, en la que incluye obras como Presentación y memorial para un monumento y los ensayos de Las palabras de la tribu— se iniciaría una escritura que “se aleja del Reino y hace su viaje iniciático: los tenebrosos Monumentos de la Historia, las Retóricas huecas, palabras vacías del Reino, las estrategias de la gran Violencia. La escritura de Valente es una escritura de exilio, de contrapoder, de descondicionamiento y frontera. Escritura que abre mundo. El territorio del combate se celebra en tres niveles: lo simbólico-lingüístico, lo geográfico y lo corporal, como un horizonte integrado” (Polo 1994: 200).

33 Para E. Engelson “Los discursos de estos personajes, reproduciendo en forma exacta o recreados,
Esta escritura crítica se mantiene constante en toda la obra de Valente. Unas veces rastreando en la memoria aprendida personajes históricos víctimas de distintos podres o fanatismos: Abraham Abulafia (presente en el relato "Abraham Abulafia ante portam latinam"), Maquiavelo ("Maquiavelo en San Casciano"), el judío portugués Uriel Da Costa (sobre el que gira la prosa "Una salva de fuego por Uriel"), Miguel de Molinos ("Una oscura noticia"), o Rosa de Luxemburgo (el fragmento XXV titulado "Mil novecientos diecinueve"). En otros casos recurre a situaciones de su época: la guerra del Vietnam ("Las legiones romanas"), la represión en Checoslovaquia y Francia (véanse los tres textos de El inocente con el significativo título "Crónica, 1968"), o la tortura sufrida por una amiga personal del poeta (fragmento XX "Crónica, 1970").

b) Memoria cultural

Iuri M. Lotman introduce uno de sus interesantes artículos sobre semiótica de la cultura con esta reflexión: "Desde el punto de vista de la semiótica, la cultura es una inteligencia colectiva, esto es, un mecanismo supraindividual de conservación y transmisión de ciertos comunicados (textos) y de elaboración de otros nuevos" (Lotman 1985: 157). Valente comparte esta opinión y la crítica —en especial Andrew P. Debicki (1983, 1987, 1995)— ha prestado especial atención a la función en su obra de estas referencias intertextuales o resonancias, no siempre explícitas. Para el citado crítico tales referencias obligan al lector a sucesivas representaciones del poema para buscar la clave —dado que a veces invierte o subvierte el sentido del texto original— que encierra la incorporación de la resonancia o cita (Debicki 1995: 158). Estos son algunos de los autores y/o obras de las que toma Valente sus referencias: La Odisea, Catulo, lírica medieval galaico-portuguesa, Gil Vicente, San Juan de la Cruz, Quevedo, Friedrich Hebbel, Rosalía de Castro, Rimbaud, Lautréamont, Manoel Antonio, Calvert Casey, etc.

También la crítica se ha detenido en otros aspectos culturales no literarios de los que Valente se hace eco en su obra. Por ejemplo, la concepción tradicional del pecado presente en Siete representaciones; juegos infantiles y canciones populares en muchos de los poemas de Breve son; o la tradición ritual gallega del culto a los muertos, u otras manifestaciones folklóricas de su Galicia natal.

2.2.3. Hacia la memoria esencial o de la materia

Ya en dos ocasiones aludimos a la interesante y sugerente explicación que elabora Milagros Polo sobre la evolución global de la escritura de Valente. Resumiéndola, en la PRIMERA ESTANCIA —Duelo del espíritu y el poder— Valente denunciaría y
carecen de creatividad, de manera que, por su mera existencia, son una crítica a las ideologías retóricas y vanas. El lector que con anterioridad a la lectura de la pieza tiene un conocimiento de la historia aludida, ve en estos poemas lo absurdo y lo retóricamente de manera más crítica de lo que le hubieran parecido sin la perspectiva histórica" (Engelson Marson 1978: 178).

Estas son las palabras de Valente: "Toda obra personal empieza a partir de una lectura crítica de la tradición recibida. Tal es el modo según el que la obra individual es generada por la tradición a la que, a su vez, influye, es decir, hace venir a la luz —ahímbra— recargada de sentido" (Valente 1996: 11).
socavaría, para imponer la verdad, la palabra falsedada por los poderes; conseguido esto, y una vez desmarcada la escritura de referente y sujeto, llegaría al origen de la palabra, al punto cero, lugar que explorará en la SEGUNDA ESTANCIA —La tensión del origen—; para finalmente, y a partir de El fulgor, volar hacia un Afuera, hacia un espacio de revelación donde la Materia arde y renace de sus cenizas (TERCERA ESTANCIA: La estación del fuego)\(^{35}\). Observemos que el proceso evolutivo a partir de la segunda Estancia se asemeja al proceso místico, tan bien estudiado por Valente —tanto en nuestro ámbito cultural como en el oriental— en su ensayo sobre Miguel de Molinos y en los recopilados en La piedra y el centro y Variaciones sobre el pájaro y la red\(^{36}\). En este último subapartado de nuestro trabajo nos centraremos en los pasos poéticos de Valente para alcanzar y explorar el ámbito de la memoria de la materia primigenia.

Como ya se señaló, en La memoria y los signos se incide varias veces en el deseo de disolución del yo, premisa indispensable para llegar a ser un poeta verdadero, como en algún momento apuntó el propio poeta. En sus sucesivas entregas tal deseo se hace más urgente en la conciencia del yo poético; el poema inicial de El inocente, “Biografía sumaria”, lo certifica. En sucesivas composiciones de esta obra (“El viento trae sobre todas las cosas”, “Lugar vacío en la celebración”, “Una elegía incompleta”) un simbólico viento —“viento loco”, “viento hosco”, “grandes vientos”— arrasan los escenarios pasados de la memoria personal del yo poético. La destrucción del monumento del yo —“estatuas ecuestre” en el poema de igual título— está consumada, y así “...en la fidelidad de la materia, usado, / probado, devuelto, / ya sin memoria nuestra, nuestro ser”. A partir de ahora es frecuente que los amagos de nostálgica rememoración del pasado se inhiban, como vemos en la sexta composición de Cántigas de alén; tras el deseo inicial (“Acorda no serán”), la inflexión de los versos finales: “fíquemos esquecidos / de nós, valeiros xa / ó fin de nós, / para que sexa iste para nós, / o sóio tempo da verdade”. Este proceso de destrucción lo sugiere Valente con una nueva escritura fragmentaria, que anuncia y ensaya ya en Breve son. El poema “Fragmentos fracturados” es una buena muestra:

---

\(^{35}\) M. Polo precisa que “Cada una de estas Estancias, que integran el proceso unitario de verso y prosas, son germen que crece desde las obras primeras, pero se operan densificaciones y aperturas que nos permiten esta hipotética sistematización” (Polo 1994: 185). Recordemos que la propia autora nos explica el origen del concepto Estancia; lo toma de un texto de Valente (Estancias, Málaga, Entregas de la Ventura 1980 donde dice: “estancia es la división de un canto. Estancia, pues, o divisiones de un canto indivisible, cuyo motivo central... sigue engendrándose” (Polo 1994: 182).

Quien hilaba la melodía la ha olvidado
y ahora no preguntes
por dónde anda la memoria nuestra.

En la bruma tentacular de la mañana
me reproduczo a tientas todavía,
encolando fragmentos,
en aquel juego o drama
o mimó - o psico-inútil-drama
de restaurar la imagen de lo único.

En Treinta y siete fragmentos este tipo de escritura se generaliza como nos adelanta su título. Sus concisos textos reiteran de nuevo el aniquilamiento del yo desde sus mismos subtítulos (“Fragmento XVIII (Desaparición)”) y/o en su escueto desarrollo: “(Mi amigo ingiere a solas / la restante mitad de su otra sombra / y sale así, al fin, de lo visible)” (“Fragmento XIX”). El último de los textos del poema, el XIX, nos sitúa en un nuevo espacio creativo: “Supo, / después de mucho tiempo en la espera metódica / de quien aguarda un día / el seco golpe del azar, / que sólo en su omisión o en su vacío / el último fragmento llegaría a existir”.

Así pues, consumado el proceso de disolución descrito y llegado a un estado de primigenia inocencia, el sujeto poético crea y se ubica en un espacio de vacío, premisa necesaria para crear o ser penetrado por la materia, como puntualiza en sus textos sobre Antoni Tápies 37. Paralelamente a este vaciado de la memoria personal y colectiva se llega al punto cero de la escritura, como anuncia en el poema de igual título de El inocente. Es el punto de partida de una nueva exploración poética en que la palabra será el “plasma germinativo” (asi califica Bretón el lenguaje de Lautréamont) gestándose en el vacío para iluminar (como en Rimbaud) lo real auténtico. El simbólico título de Mandorla anticipa al lector lo cóncavo, lo circular que delimita el centro y vacío que el poeta explora; esta premisa de lectura la confirma el primer texto del poema:

Estás oscura en tu concavidad
y en tu secreta sombra contenida,
inscrita en ti.

Acaricié tu sangre.

Me entraste al fondo de tu noche ebrio
De claridad.

Mandorla.

¿Cómo definir este espacio —o no-espacio— de vaciedad? En su análisis de Mandorla, Antonio Domínguez Rey considera que este vacío o lugar de lo informe es “el espacio de la soledad, ámbito revelador del simple permanecer estativo: una inquit-

37 Nos lo vuelve a recordar en una reciente entrevista: “Hay que abrir el anonimato en poesía. En el poema desaparece el autor. Es un proceso místico: el místico debe aniquilar el yo. Hay una carta de Keats de 1818 en la que dice que el poeta es el que tiene menos personalidad del mundo, porque debe buscar ese vacío” (Archipiélago 1999: 55).
tud en apariencia reposada. Es también la pre-concepción, el pre-espacio y el pre-
tiempo, el punto cero creativo” —y, citando al propio poeta, sigue—: “la antepalabra, que no significa aún porque no es de su naturaleza el significar, sino el manifestarse” (Domínguez Rey 1984: 150). El mismo crítico relaciona este vacío con la “nada” de Miguel de Molinos.

La primera alusión a este teólogo de nuestro siglo XVII la encontramos en El inocente, en un poema —“Una oscura noticia”— ubicado, no por casualidad, tras el titulado “Punto cero”. Valente recupera de la memoria colectiva el momento de su re-tracción, condenación y conducción a prisión, y concluye con estos versos: “... ibas, / aniquilada el alma, a la estancia invisible, / al centro enjuto, Michele, / de tu nada”. Posiblemente por la misma época que escribe este poema, Valente ya proyecta la edición de la Guía espiritual, que publicará en 1974 precedida de un interesante ensayo sobre su autor. Sin duda, su profundo análisis y reflexión sobre el pensamiento quietista de Molinos —el primado de la contemplación, la cesación de los medios, el recogimiento de la memoria, la doctrina de la nada— marca toda su obra posterior38. Todo ello, por ej., se desliza en los versos de El fulgor. En su segunda composición ya es clara la cesación de los medios y la anulación de la memoria: “Olvidar. / Olvidarlo todo. / Abrir / al día las ventanas. / Vaciar / la habitación en donde / húmedo, no visible, estuvo / el cuerpo. / El viento / la atraviesa. / Se ve sólo el vacío. / Buscar en todos / los rincones. / No poder encontrarlo”. Este desasosiego final en la búsqueda iniciada se repite en otros textos —“Entrar, / hacese hueco / en la concavidad, / ahuecarse en lo cóncavo. / No puedo / ir más allá, dijiste ...” (XXV)—; pero se insiste para que la palabra poética se revele —“Con las manos se forman las palabras, / con las manos y en su concavidad / se forman corporales las palabras / que no podíamos decir” (XXVI)— y llegar así a la memoria esencial, a la memoria de la matería: “Descender por el tacto a la raíz / de ti, memoria / húmeda de mi tránsito” (XXIX). En El inocente, su siguiente poemaario, se pueden encontrar más ejemplos; sólo transcribo uno de ellos, el breve fragmento titulado “(Petit testament)”:  

YA NADA
nos queda aquí, al borde, antes
de los delgados hilos donde cantan
gorjeantes los pájaros azules
tu transparente decapitación.

Sólo en este vacío —punto cero de la memoria y del lenguaje— la verdadera palabra —el dios del poeta— se manifestará. Este conciso poema de Al dios del lugar nos aporta esta convicción:

---

38 Recordemos que Miguel de Molinos arremete contra la “memoria artificial” que los tratados doctrinales de los siglos XVI y XVII —obra, ante todo, de jesuitas y dominicos— habían impuesto en el ejercicio de la meditación y contemplación. Son precisamente los dominicos quienes juzgan y condenan a Miguel de Molinos en 1687. Fernando R. de la Flor estudia, en un profundo y brillante trabajo, el origen y desarrollo del anterior concepto en nuestra literatura espiritual del Siglo de Oro.
BORRARSE.

Sólo en la ausencia de todo signo
se posa el dios.

La noche preside el espacio del vacío y la nada. Por ello Dionisio Cañas califica de "nocturna" la mirada poética de Valente; este escribe desde la noche, "metafóra de la memoria en su estado más puro, o sea, vaciada de todo contenido circunscancial para que la palabra creadora la vuelva a llenar con un nuevo y más puro ser" (Cañas 1984: 204)39. En ese vacío nocturno el sujeto poético se mantiene, al igual que el místico, en un estado de silencio, quietud, espera y escucha, como expresa este otro poema de Al
dios del lugar: "ESTAR. / No hacer. / En el espacio entero del estar / estar, estarse, irse / sin ir / a nada. / A nadie. / A nada". Sólo queda la revelación mística de la palabra original, sita "memoria arriba, en el aire" —como rezaba el verso final de "Elegía"—, en Breve
don— en esa otra memoria esencial, cósmica, o de la materia. La reflexión sobre la ma-
teria, tanto en su dimensión física como metafísica, se remonta a los orígenes de la filo-
sofía. Lo que separa a José Ángel Valente de los poetas de su generación y, por el con-trario, lo acerca a artistas plásticos coetáneos como Tápies y Chillida, es precisamente la reflexión sobre la materia artística. Valente, ya fuese en conferencias o ensayos, ha di-sertado con frecuencia sobre ese fondo común —la materia originaria— que los unifica. Por poner sólo un ejemplo, en el texto IV de "Cinco fragmentos para Antoni Tápies" Valente reflexionaba así: "Porque el movimiento hacia el centro de la materia es tam-bién un movimiento hacia el centro de la interioridad. En el punto de llegada (o en el de partida para el antiguo saber) la materia es la materia-espíritu, la piedra rutilante de los alquimistas o la piedra en la que “duerme una imagen”... Sentir, en definitiva, la respi-
ración o neuma de la materia". En el caso de la poesía, acceder a esa materia única y originaria, al Logos, supone bucear en la memoria esencial del hombre. Esta idea ya la esbozó nuestro poeta en 1969 en "La hermenéutica y la cortedad del decir", como ya he señalado en páginas precedentes. Supone, en definitiva, como precisa el profesor José M. Cuesta Abad, "la apertura a la rememoración de los poderes míticos y sacrales de la poesía" (Cuesta Abad 1995: 55). Llegar, pues, a la “ante-palabra” —como la bautiza Valente—, o, en terminología de otros críticos, a lo pre-sémico, a lo pre-babilónico, al logos espermático40.

De esta búsqueda surgen Tres lecciones de tinieblas, prosas poéticas —distribui-
das en tres apartados o lecciones— que meditan sobre las catorce primeras letras del al-
fabeto hebreo. Y ello, porque Valente, conocedor de la tradición cabalística, sabe —como nos recuerda Edmon Amran El Maleh— que "el alfabeto es a la vez el origen

39 Semejante es la opinión de Eva Valcárcel en su estudio de El fulgor: "por una parte, está sim-
bolizando a las tinieblas de donde surge el futuro, y por otra, representa la desaparición de todo conocimi-
racion racional y analítico, la privación de toda evidencia y soporte psicológico de la consciencia" (Valcárcel 1989: 131-132).

40 Claudio Rodríguez Fer recurre a este último término. Uno de sus estudios sobre la poesía en ga-
lego de Valente nos aporta esta interesante reflexión: "En el principio, pues, era y es la palabra, pero si la palabra era para Heidegger la casa y fundamentación del ser, como Valente asume ya a os veinte años en un su ensayo sobre Vicente Huidobro, la palabra gallega era y es para muchos poetas galegos la casa y fundamento del ser primitivo. Efectivamente, la lengua gallega se reviste con frecuencia del tópico óntico de la lengua natural e intocada, plena de poder y de vida" (Rodríguez Fer 1995: 120-121).
del lenguaje y el origen del ser” (El Maleh 1995: 103). Este poemario es también un buen ejemplo, desde su mismo título, de esa materia única que subyace en todas las artes. La memoria, la noche, lo cóncavo, la madre-matrix-materia, el germen, el limo, lo cíclico... son algunos sememas orientativos de la reflexión poética de Valente, en la línea de lo anteriormente expuesto. Los dos textos que transcribo a continuación creo que lo confirman:

Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria: se hace manto lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda el humus: se despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco a tientas mi morada (BET).

Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre: lo que es raíz y no ha advenido al aire: el flujo de lo oscuro que sube en oleadas: el vagido brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto: donde a su vez será disuelto en la última forma de las formas: invertida raíz: la llama (IHET).

En la misma línea de exploración poética sigue Al dios del lugar, poemario de 1989. Se incide otra vez, y con idéntica simbología, en la materia primigenia de la creación poética —“FORMÓ / de tierra y saliva un hueco, el único / que pudo al cabo contener la luz”—. De ella y en la sombra se manifiesta la creación —como el propio Valente intuye en cuadro de Tápies: “Escribo, escribes sobre sombra, sobre cuerpo, donde / viene la luz a requerirte oscura”—, simbólicamente calificada, al igual que las manifestaciones místicas, de alada y luminosa:

LA OSCURA VIOLENCIA
del sol
rompiendo en las almenas
incendiadas del aire.

Pájaros.

Copiar la trama no visible
en la parva materia.

Forma.

Formas con que despierta la mañana
su luminosa realidad.

(Mimesis).

En una de sus últimas entrevistas, Valente habla del dolor y trauma que le supuso la muerte prematura de su único hijo varón. A partir de estas penosas vivencias gesta

41 En su autolectura final, Valente tiene a bien informarnos de las fuentes musicales que le sirvieron de inspiración; ante todo, las tres lecciones de tinieblas compuestas por François Couperin, pero también la obra de otros compositores del XVI y XVII: Tomás Luís de Victoria, Thomas Hallis y Michel Delalande.

42 “Lo que yo llevaba dentro es que no aceptaba la muerte de mi hijo. Yo soñaba con él vivo. Y cuando me despertaba me arrasaba en lágrimas, proque me daba cuenta de que no estaba vivo” (Iborra 2000: 58).
el poema No amanece el cantor (1992). Al estudiar su poesía elegíaca, T. Hernández observa cómo las pautas clásicas del género, seguidas hasta ahora por nuestro autor, se vienen abajo (Hernández 1995b: 212). A estas alturas de su concepción poética, buscar consuelo en los círculos que el devenir de una vida compartida ha dejado en la memoria personal ya no tiene sentido. Si la mirada retrospectiva se niega, sólo le queda al poeta recurrir a su memoria esencial: buscar el encuentro en el vacío, ese espacio poético —lugar de la revelación— que ha delimitado en su anterior obra. En esa nada primigenia, donde todo arde y renace de sus cenizas, la muerte no existe.

En consecuencia, el sujeto poético comienza planteando la indagación en su memoria esencial: “Venir a ti, cuerpo, mi cuerpo, donde mi cuerpo está dormido en todas tus salivas. En esta noche, cuerpo, iluminada hacia el centro de ti, no busque el alba, no amanece el cantor”. En toda la primera parte del poema la voz poética espera la presencia del hijo en ese espacio sin memoria personal, no-lugar, vacío original que sucesivamente se caractereiza con las siguientes atribuciones: oscuridad; soledad (“¿TÚ ¿de qué lado de mi cuerpo estabas, alma, que no me socorristas?”); ausencia de visión (“... No ver. La transparencia”); silencio (“... plenitud del sonido. El silencio es la pura plenitud del sonido”)... Ya en la segunda parte —sobretodo “PAISAJE con pájaros amarillos”— cree a veces percibir tenues manifestaciones —luz, voces— de su presencia (“LENTAMENTE. Del otro lado. Yo apenas podía ahora oír tu voz.”), que sucesivamente se desmoronan (“NI LA PALABRA ni el silencio. Nada pudo servir para que tú vivieras.”). Progresivamente se intuyen las razones del desencuentro. En “BET” —poema transcrito con anterioridad— Valente decía: “dales nombres: para que lo que no está esté”; pero ahora no sabe el nombre para hacer venir al hijo —“No sé o no lo encuentro”—. De ahí la reflexión del siguiente poema:


Transparencia absoluta de la proximidad, porque en el ámbito de la antípalabra el tú y el yo son la misma materia-espíritu. Así dice en uno de los textos finales: “Nunca estuviste tú de mi más próximo”; idea que vuelve a repetir en el penúltimo del poema: “PARA CUÁN POCO nos sirvió vivir. Qué corto el tiempo que tuvimos para saber que éramos el mismo”. Es el “final del acto” al que alude el texto final, que acaba con esta interrogación retórica: “¿es éste el término de nuestro simple amor, Agone?”. En conclusión —y en palabras de Teresa Hernández—, “… la interrupción del proceso del luto viene dada por la fusión homeostática poeta/Agone” (Hernández 1995b: 214).

### 3. FINAL

En el curso de la elaboración del presente trabajo, el martes 18 de Julio del año 2000, moría en Ginebra, recién cumplidos los setenta y un años, José Ángel Valente. En uno de los poemas de No amanece el cantor manifestaba un deseo: “ir hasta el lugar en donde estás para depositar junto a tus tuyas, como flores tardías, mis cenizas”. Su deseo se ha cumplido: sus cenizas ya reposan junto a las de su hijo en su Ourense natal. Su
cuerpo, como su obra, retorna al origen. Sólo queda que la futura memoria cultural preserve su obra del olvido. Es lo de esperar en un poeta excepcional que, como escribía su amigo Juan Goytisolo al día siguiente de su muerte, cual restiga, subsistirá al cíclico ascenso y descenso de las mareas literarias (Goytisolo 2000).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAVV (2000): Ver las palabras, leer las formas, Santiago de Compostela, Consellería de cultura, comunicación social e Turismo, Xunta de Galicia.


VALCARCEL, E. (1989): *El fulgor o la palabra encarnada (Imágenes y símbolos en la poesía última de José Ángel Valente)*, Barcelona, PPU.


