

## José Ángel Valente: Sobre el cantor y su memoria

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

### 0. INTRODUCCIÓN

#### 0.1. El título en la obra de José Ángel Valente

Leo H. Hoeck, 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” (Hoeck 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 poemario, *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)<sup>1</sup>.

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...”, “Epitafio”, “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 poemario al que titula, —al igual que dos poemas de *Interior con figuras*— *Material memoria*<sup>2</sup>. Lo más significativo, sin embargo, es que años después elige exactamente el

---

<sup>1</sup> 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 poetas 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 metapoética, la “más compleja y rica de este periodo” (Sánchez Torre: 1993).

<sup>2</sup> Este poemario —aparecido en 1979— inicia, para Eva Valcárcel (1989: 22ss) la segunda etapa

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<sup>3</sup>. En este sentido Hoeck señala tres funciones básicas que denomina “*informative*”, “*performative*” y “*persuasive*” (Hoeck 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”, “Criptomemorias”, “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 muñeco: 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 contigüidad semántica. En otras palabras, el concepto de “memoria” se instaura como una importante isotopía de contenido que,

---

en el “*proceso de la escritura y del conocimiento*” de Valente, etapa que se cerraría en 1982 con la publicación de *Nueve 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 otras 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 Interior con figuras*—, 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 abocó por el camino de la disolución de los discursos hasta su no discurso actual. Elegías, sátiras, fragmentos y ditirambos jalonan, pues, un camino hacia una palabra sin patria que, iniciado 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; esta es una de las conclusiones de su breve ensayo: “... parece claro que la obra valentiana, a pesar de su aparente diversidad ... mantiene la suficiente continuidad como para que la contemplemos como una ampliación progresiva de círculos concéntricos que, entretejidos, forman la poética valentiana” (Mas 1986: 67).

<sup>3</sup> Sin embargo, son escasos los estudios teóricos sobre el título. Dentro de esta escasez bibliográfica destaca la fundamental monografía de Leo H. Hoeck (1981), y las apretadas síntesis de Kurt Spang (1986) y F. Hallyn y G. Jacques (1987).

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 sonámbulo 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, “cantos” son los *Chants de Maldoror* donde el joven Lautréamont, —tan admirado por Valente—, más que como poeta se revela como un demiurgo a partir de un “lenguaje capaz de producirse como un torbellino 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 “demiurgo” que “compositor”<sup>4</sup>. Y ello, tal vez, porque como “cantor” busca la voz hacia dentro que caracteriza —en palabras del propio Valente— al “cantaor” del cante jondo<sup>5</sup>. 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 poesía: “el que escribe ¡ay!” 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 adoquines de compacta gloria”; por eso en el fragmento XIV, al redactar una nota bibliográfica para las antologías al uso, dice irónicamente: “cuando escribo / mi bioesqueletonotabibliográfica / 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:

<sup>4</sup> Las precisiones de Rodríguez Adrados nos pueden ser útiles en este aspecto. En la Grecia arcaica, música es, simplemente, el arte de las Musas que cultivan “un complejo no 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, αοιδός, la que es empleada” (Rodríguez Adrados 1980: 131-132).

<sup>5</sup> 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 dentro. Voz natural. ¿Qué es lo natural en el arte? ¿O es el arte epifanía —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 refigurado” 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 posterior<sup>6</sup>. 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 lírico 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 incumbencia sería tan sólo extradiscursiva)” (Casas 1994: 275)<sup>7</sup>.

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 “*exílica*” en el plano textual<sup>8</sup>. José Olivio Jiménez ya detecta este enfrentamiento —entre un yo existencial-histórico y un yo meta-

<sup>6</sup> 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).

<sup>7</sup> En igual sentido se manifiesta Vítor Manuel de Aguiar: “Com efeito, 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 multívocas, 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 antagonicamente extremas que defluem respectivamente de uma concepção biográfico-confessionalista e de uma concepção rigidamente formalista do texto literario—, 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 cualquier otro lector ha de partir de un “contrato figurativo” en su lectura (Risco 1994: 158-159).

<sup>8</sup> “Sospecho 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 exílica. 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 lleva 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)<sup>9</sup>. Los poemas “Hablábamos 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,  
 inmóvil 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; reproduzco 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 fuimos o quisimos o nunca quisimos 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 Marcela 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

<sup>9</sup> 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 presunto mí mismo, siempre veo a otro y, por lo general, no suelo reconocermé. Por eso escribí hace tiempo que Narciso es el mito de la epifanía del 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” (Archipiélago 1999: 55). El extremo al que se ha llegado en la configuración del cantor es obvia: más allá de la simple “voz impersonal” de sus primeros poemarios, más allá de la “voz hermenéutica”<sup>10</sup>, se ha llegado a un voz aniquilada y vaciada; al “sujeto cerológico”, 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 lenguaje<sup>11</sup>. 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 artífice de simples versos —la poesía como “vómito inane”, la poesía de “eólicas 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 muti-

<sup>10</sup> 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).

<sup>11</sup> Marcela Romano nos aclara este punto: “Así llega al punto cero del lenguaje, el lugar presignico de la no creación y la inminencia absoluta, todavía en busca de una palabra, o de un silencio, extemporáneamente trascendentes, donde el sujeto desaparezca, se anonade (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 fulgor*: 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 desposesión. 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 Valente, del fascismo (Marson 1994: 58). Es el canto hueco del “poeta en tiempo de miseria” 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 “Hablaba como el que huye, / emboscado de pronto entre falsos follajes / de simpatía e irrealidad”.

Valente retoma esta idea de la utilidad del cantor para con la tribu de su admirado 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 ejemplos del carácter subversivo de la obra valentiana) y, por otro, del canto poético domesticado y sometido a los anteriores. Un “cantor” destructor al igual que, sólo por poner dos ejemplos, el Cristo del poema “El templo” (en *El inocente*), o el agresivo y transgresor 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 conocimiento de lo verdadero: poesía, pues, como conocimiento, y no comunicación de unos contenidos previamente establecidos. Hacerlo podría suponer incurrir en lo previamente rechazado y llevar el mensaje de nuevo a otra retórica hueca, a una voz repetitiva, 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 corrompidos y a favor de la noche la usura tendió estéril sus arañas tardías.

Conocimiento vs. comunicación; esta fue la polémica bisagra teórica que delimita un cambio en la poesía española de nuestra posguerra. Los componentes de la segunda generación de posguerra —también llamada “Generación del 50” — se declararon abiertamente poetas del conocimiento (Teruel 1992), y José Ángel Valente, como integrante de la misma, asume tal premisa<sup>12</sup>. La posición de nuestro poeta queda claramente

<sup>12</sup> Es conocido el rechazo de Valente a todo tipo de encasillamiento pretendidamente generacional. Varias veces ha recurrido 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)<sup>13</sup>. Sin embargo, la idea de la poesía como conocimiento no es una aportación novedosa ni de Valente ni de su generación como la enardecida 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-simbolista ya esbozado por Luis Felipe Vivanco o Luis Rosales (Olmos Gil 1994). José Teruel parte también de la vitalidad o insistencia del término en el seno del grupo de los 50, pero recalando 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 memorable 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 sumante 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 intuye Andrés Sánchez Robayna en el inicio de su trayectoria poética; en concreto, en “El espejo” de A modo de esperanza: “consciente de la futilidad de toda personalización,

---

que llaman generación no existe más que cuando los corredores están arrodillados en la línea de partida. Después empieza la carrera y es solitaria. Te conviertes en un corredor de fondo” (Iborra 2000: 58). José Manuel González Herrán considera que nuestro poeta es el más representativo y el abanderado 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).

<sup>13</sup> “(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. Tal vez por los avatares políticos, la poesía española se quedó atrás, se metió en un bache, y todavía vive de espaldas 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 Marset, Jaume Plensa... La conferencia de Valente se titulaba “*Ut pictura*” (Valente 2000). Esta consonancia también es evidente en la creación valentiana; 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 Trakl-Webern” (*Mandorla*).

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 poemario:

PARA CUÁN POCO nos sirvió vivir. Qué corto el tiempo que tuvimos para saber que éramos el mismo. Mientras el pájaro sutil de aire incubaba 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)<sup>14</sup>. 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 yóguica, al igual que en diversas tradiciones místicas, sitúa Eliade la noción de destrucción como condicionante de experiencias posteriores. 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 Tàpies, 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 femineidad. 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, oquedad, 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 Tàpies observamos un proceso creativo semejante al de nuestro poeta: “En Tàpies, tras las manipulaciones de la mate-

<sup>14</sup> 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).

ría, el gesto de la mano ha pasado por la ascesis de los medios ligeros ... que favorecen los deslizamientos sobre el “vacío” del pensamiento taoísta conducidos por la “muñeca vacía”” (Raillard 1988: 131). El hecho de que en la Biblioteca de la Fundación Tàpies 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 austríaco 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)<sup>15</sup>.

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 —e 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 restitución 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 sùbita

<sup>15</sup> 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, envilecidas. 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. É 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*”<sup>16</sup> (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 obeso, / alimentado / de ideas que lo fueron y carcome la lluvia” (como expresa en “Un canto”), la palabra megalómana 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 poética<sup>17</sup>. 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”:

<sup>16</sup> 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”.

<sup>17</sup> Esta dimensión trascendente del lenguaje nos remite a la función creadora del Verbo divino en muchas religiones, aspecto este que seducirá al Valente de *Tres lecciones de tinieblas*. Interesantes observaciones sobre el tema las encontramos en Georges Gusdorf (1971) (véase en concreto el apartado “La palabra y los dioses: teología del lenguaje”, 15-20) y Esther Cohen (1999). Valente, en su trabajo “Sobre la operación de las palabras sustanciales”, nos recuerda estas palabras de Mallarmé: “No confundir lenguaje y verbo. El verbo es un principio que se desarrolla a través de la negación de todo principio” (Valente 1991: 62).

Como el modelo no es vida  
 en el pincel, sino materia  
 que aún 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 ventana 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”<sup>18</sup>.

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 poemario 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 “Materia” 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 dios 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.

<sup>18</sup> Es significativo el “fondo gris” del retrato poético. Eva Valcárcel ha estudiado el simbolismo de este color en *El fulgor*. 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” (Valcárcel 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)<sup>19</sup>.

Una obra de Tàpies 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 elide 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 *Mandorla* 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 abraza 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 torbellino 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 poemario 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)<sup>20</sup>. Se le

<sup>19</sup> M<sup>a</sup> Ángeles Lacalle señala cómo Valente, a la procura de un lenguaje eficaz como medio de conocimiento, desanda 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 M<sup>a</sup> 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).

<sup>20</sup> Milagros Polo precisa, en unas interesantes páginas sobre este poemario elaborado sobre los signos cabalísticos, su función última: “Insiste en ese tema clave del Mal del mundo, que tanto ha transitado su escritura, y obliga al eje de la historia ... a injertarse 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 valentiana; 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<sup>21</sup>. 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<sup>22</sup>.

## 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)<sup>23</sup>. “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).

<sup>21</sup> Tomo estas ideas sobre la “cábala 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 cábala de Abraham Abulafia” (Cohen 1999: 51-61).

<sup>22</sup> 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 Marset 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, ponente en estas jornadas. En ellas se debatirá en no pocas ocasiones sobre la función de la memoria en arte y literatura.

<sup>23</sup> 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 volvernos. / 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 irremediamente esclavo de su pasado (Risco 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. / Dilatóse 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 poemario.

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 aflore esa dimensión más honda, esencial y trascendente, del yo existencial e histórico de la que nos habla José Olivio 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)<sup>24</sup>. 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 cortedad del decir” (Valente 1971: 62). Uno de los primeros textos de *Material memoria* sugiere ese proceso extremo de interiorización:

<sup>24</sup> 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 recordación nos señala la forma característicamente humana de la memoria y la distingue de todos los demás fenómenos de la vida animal u orgánica”.



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 gubernator, / dijeron los obispos, / dissipabitur populus”; 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. Hoeck 1981: 179ss), el lector será capaz de discernir completamente la intención crítica del poemario<sup>27</sup>.

La memoria colectiva también es el eje fundamental de muchos de los relatos de *El fin de la edad de plata* (1973) y *Nueve enunciaciones* (1982). Manuel Fernández etiqueta dos de los tres grupos argumentales mayores que distingue en estas obras como “cuentos de la memoria de lo vivido” y “cuentos de la memoria de lo aprendido” (Fernández 1998: 390-391). Milagros Polo, por su parte, apunta que Valente recurre a “los fragmentos o depósitos trágicos que conforman la Memoria de lo humano” (Polo 1994: 190). Ciertamente en estos textos hay muchos elementos autobiográficos de la niñez y juventud orensana del autor, como ha detectado Antón Risco, su vecino y amigo en aquellos años. Ahora bien, estos elementos son pura anécdota; para interpretar su verdadero sentido e intención es preciso —como recomienda Risco— “vaciar esas figuras concretas de su contenido propio, es decir, de su concreción pura, para convertirlos en símbolos, o sea, en abstracciones nutridas, como tales, de un contenido diferente del que les corresponde originariamente. De modo que, exiliados ya de mi propia autobiografía, lo que eran datos históricos derivan en ideogramas” (Risco 1994: 162)<sup>28</sup>. Sólo así participaremos de la subversión de estos textos —textos en busca de la verdad— al recordarnos las consecuencias de la opresión, abusos y fanatismos políticos (“Discurso del método”, “El uniforme del general”, “En la séptima puerta”...), y religiosos de todo tipo (“La mano”, “Homenaje a Quintiliano”, “Mi primo Valentín”, “Abraham Abulafia ante

<sup>27</sup> 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 me sirven para subrayar la importancia especial del lector en este poemario de Valente. 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 he 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).

<sup>28</sup> 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 disociables. 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 explícitamente 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 los poemas (“A Pancho, 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, contra 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 entrevé en el fragmento final de este texto de *Mandorla*, “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 inusitada 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 elegía incompleta”, o en el citado texto prosístico<sup>29</sup>. Al primero pertenecen estos versos:

Pequeña ciudad sórdida, perdida,  
municipal, oscura.  
No sabíamos  
a qué carta poner  
la vida  
para no volver siempre  
sin nada entre las manos  
como 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 (“Lucila 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”)<sup>30</sup>. 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

<sup>29</sup> Claudio Rodríguez Fer observa que “muy significativamente, la Galicia evocada en la poesía gallega 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 autóctona” (Rodríguez Fer 1989: 91).

<sup>30</sup> Para otros datos sobre estos y otras personas del Ourense natal del poeta véase (Rodríguez Fer 2000).



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

Los pudientes señores llevaban bisoñé.

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 horriblos  
aún sopla como un fuelle inagotable.

Y yo empecé a crecer entonces,  
como toda la historia ritual de mi pueblo,  
hacia adentro o debajo de la tierra,  
en ciénagas secretas, 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”: “Quizá 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”<sup>31</sup>. El dístico final de *Presentación y memorial para*

<sup>31</sup> 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 contrafuerza 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 asunción del exilio como forma de libertad frente a lo establecido” (López 1992: 117). Valente, 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-Glières 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 acucia 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 presente<sup>32</sup>. Al falseamiento histórico y obligación ética de desenmascararlo ya alude 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 alevés.

Sí, algo hedía  
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  
turbio negocio de alta complicidad o medianía.

En *Presentación y memorial para un monumento* la crítica de José Ángel Valente se hace más cáustica 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 militar<sup>33</sup>.

---

““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, lo han convertido en una estatua barata” (López 1992: 61).

<sup>32</sup> 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).

<sup>33</sup> Para E. Engelson “Los discursos de estos personajes, reproducidos 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 poderes 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 subtítulo “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<sup>34</sup>. 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 retórico de manera más crítica de lo que le hubieran parecido sin la perspectiva histórica” (Engelson Marson 1978: 178).

<sup>34</sup> 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, inflexiona, es decir, hace venir a la luz —alumbrá— recargada de sentido” (Valente 1996: 11).

socavaría, para imponer la verdad, la palabra falseada 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)<sup>35</sup>. 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*<sup>36</sup>. 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 —“estatua ecuestre” en el poema de igual título— está consumada, y así “...en la fidelidad de la materia, usado, / prohijado, 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: “fiquemos esquecidos / de nós, valeiros xa / ó fin de nós, / para que sexa iste para nós, / o soio 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:

<sup>35</sup> 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).

<sup>36</sup> Sobre las relaciones entre ambos procesos reflexionan Eva Valcárcel y Juan Goytisolo en sus respectivos artículos, “*Variaciones sobre el pájaro y la red*. El deseo y el verbo. El poeta y el místico. Reflexión sobre dos experiencias extremas” (Valcárcel 1994) y “Experiencia mística, experiencia poética” (Goytisolo 1995). En opinión de Antonio García Berrio, Valente se incorpora a la modernidad al recuperar para nuestra literatura, con voz autónoma y distinta, “la aventura poética de la poesía mística”. El rasgo diferencial de su misticismo radica en su abstracción; en su búsqueda de las esencias en la línea de otros artistas plásticos tan cercanos al poema como Tàpies (García Berrio 1994: 2 y 27).

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 reproduzco a tientas todavía,  
encolando fragmentos,  
en aquel juego o drama  
o mimo- 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 poemario, 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 Tàpies<sup>37</sup>. 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” (así 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 poemario:

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 inquietud”.

<sup>37</sup> 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 vaciado” (*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 retractación, condenación y conducción a prisión, y concluye con estos versos: “..... íbas, / 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 posterior<sup>38</sup>. 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 encontrarse”. Este desasosiego final en la búsqueda iniciada se repite en otros textos —“Entrar, / hacerse 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 materia: “Descender por el tacto a la raíz / de ti, memoria / húmeda de mi tránsito” (XXIX). En *El inocente*, su siguiente poemario, 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:

<sup>38</sup> Recordemos que Miguel de Molinos arremete contra la “memoria artificial” que los tratados doctrinales del siglo 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, “metáfora de la memoria en su estado más puro, o sea, vaciada de todo contenido circunstancial para que la palabra creadora la vuelva a llenar con un nuevo y más puro ser” (Cañas 1984: 204)<sup>39</sup>. 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 son*— en esa otra memoria esencial, cósmica, o de la materia. La reflexión sobre la materia, tanto en su dimensión física como metafísica, se remonta a los orígenes de la filosofía. Lo que separa a José Ángel Valente de los poetas de su generación y, por el contrario, lo acerca a artistas plásticos coetáneos como Tàpies y Chillida, es precisamente la reflexión sobre la materia artística. Valente, ya fuese en conferencias o ensayos, ha disertado 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 Tàpies” Valente reflexionaba así: “Porque el movimiento hacia el centro de la materia es también 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 neumática de los alquimistas o la piedra en la que “duerme una imagen”... Sentir, en definitiva, la respiración 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-babélico, al logos espermático<sup>40</sup>.

De esta búsqueda surgen *Tres lecciones de tinieblas*, prosas poéticas —distribuidas en tres apartados o lecciones— que meditan sobre las catorce primeras letras del alfabeto 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

<sup>39</sup> Semejante es la opinión de Eva Valcárcel en su estudio de *El fulgor*: “por una parte, está simbolizando a las tinieblas de donde surge el futuro, y por otra, representa la desaparición de todo conocimiento racional y analítico, la privación de toda evidencia y soporte psicológico de la consciencia” (Valcárcel 1989: 131-132).

<sup>40</sup> Claudio Rodríguez Fer recurre a este último término. Uno de sus estudios sobre la poesía en gallego 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 los veinte años en un su ensayo sobre Vicente Huidobro, la palabra gallega era y es para muchos poetas galaicos la casa y fundamento del ser primigenio. Efectivamente, la lengua gallega se reviste con frecuencia del tópicos 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<sup>41</sup>. La memoria, la noche, lo cóncavo, la madre-matriz-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 mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda al humus: se despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco a tientas mi 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 (JHET).

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.

(Mímesis).

En una de sus últimas entrevistas, Valente habla del dolor y trauma que le supuso la muerte prematura de su único hijo varón<sup>42</sup>. A partir de estas penosas vivencias gesta

<sup>41</sup> 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 Luis de Victoria, Thomas Hallis y Michel Delalande.

<sup>42</sup> “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 poemario *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 cilancos 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 busca el alba, no amanece el cantor”. En toda la primera parte del poemario la voz poética espera la presencia del hijo en ese espacio sin memoria personal, no-lugar, vacío original que sucintamente se caracteriza con las siguientes atribuciones: oscuridad; soledad (“Y TÚ ¿de qué lado de mi cuerpo estabas, alma, que no me socorrías?”); ausencia de visión (“... No ver. La transparencia”); silencio (“... plenitud del sonido. El silencio es la pura plenitud del sonido”) ... Ya en la segunda parte —subtitulada “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:

PAISAJE sumergido. Entré en ti. En ti entréme lentamente. Entré con pie descalzo y no te hallé. Tú, sin embargo, estabas. No me viste. No teníamos ya señal con que decirnos nuestra mutua presencia. Cruzarse así, solos, sin verse. Pájaros amarillos. Transparencia absoluta de la proximidad.

Transparencia absoluta de la proximidad, porque en el ámbito de la ante-palabra el tú y el yo son la misma materia-espíritu. Así dice en uno de los textos finales: “Nunca estuviste tú de mí más próximo”; idea que vuelve a repetir en el penúltimo del poemario: “PARA CUÁN POCO nos sirvió vivir. Qué corto el tiempo que tuvimos para sabe 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 las 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 restinga, subsistirá al cíclico ascenso y descenso de las mareas literarias (Goytisolo 2000).

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (1996): *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza Editorial.
- AAVV (2000): *Ver las palabras, leer las formas*, Santiago de Compostela, Consellería de cultura, comunicación social e Turismo, Xunta de Galicia.
- AGUIAR E SILVA, V. M. DE (1996): *Teoría da literatura*, 8ª ed., 9ª reim., Coimbra, Livraria Almedina.
- AMÓN, S. (1976): "Materia, experiencia y acontecimiento natural. Conversación con Eduardo Chillida, mantenida y transcrita por Santiago Amón", en *Revista de Occidente*, Tercera época, 3, Enero, 44-57.
- ANCET, J. (1996): "De la destrucción como fundación", en AAVV (1996), 115-120.
- ANDRADE, E. de (1972): "Da palavra ao silêncio", en *Antología breve*, Porto, Inova limitada, 75-89.
- ARCHIPIÉLAGO (1999): "El jeroglífico y la libertad", *Archipiélago*, 37, 55-61.
- BERASÁTEGUI, B. (1994): "La creación denuncia todo lo que la ideología oculta", *ABC cultural*, 130, 29 Abril, 16-18.
- CANO, J. L. (1974): "La poesía ética y crítica de José Ángel Valente: de "A modo de Esperanza" a "La memoria y los signos"", en *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, 141-152.
- CAÑAS, D. (1984): "La mirada nocturna: la poesía de José Ángel Valente", en *Poesía y percepción*, Madrid, Hiperion, 141-206.
- CASAS, A. (1994): "Pragmática y poesía", en *Avances en Teoría de la Literatura*, Universidad de Santiago, 229-308.
- CASSIRER, E. (1945): *Antropología filosófica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1ª reim. 1983.
- COHEN, E. (1999): *El silencio del nombre (Interpretación y pensamiento judío)*, Barcelona, Anthropos.
- CRUZ RODRÍGUEZ, M. (1986): *Narratividad: la nueva síntesis*, Barcelona, Península.
- CUESTA ABAD, J. M. (1995): "La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)", en Hernández (1995), 49-77.
- DAYDÍ-TOLSON, S. (1980): "Los efectos de la resonancia en la poesía de José Ángel Valente", en Rodríguez Fer (1992), 279-294.
- (1984): *Voces y ecos en la poesía de José Ángel Valente*, Society of Spanish and Spanish-American Studies.
- DE LA FLOR, F. R. (1983): "La literatura espiritual del Siglo de Oro y la organización retórica de la memoria", *Revista de Literatura*, Tomo XLV, 90, 39- 85.

- DEBICKI, A. P. (1983): "La intertextualidad y la respuesta del lector en la poesía de José Ángel Valente (1967-1970)", en Rodríguez-Fer (1992), 54-73.
- (1987): "José Ángel Valente. Lectura y relectura", en *Poesía del conocimiento (La generación española de 1956 a 1971)*, Madrid, Júcar, 169-198.
- (1995): "La intertextualidad en la poesía de José Ángel Valente", en Hernández (1995), 157-171.
- DIEGO, J. M. (1994): "De la posibilidad extática", *Insula*, 570-571, 3-5.
- DOMÍNGUEZ REY, A. (1984): "La poética de J. A. Valente: "Mandorla"", en Rodríguez Fer (1992), 139-158.
- EL MALEH, E. A. (1995): "El cuerpo viviente de la letra", en Hernández (1995), 101-108.
- ENGELSON MARSON, E. (1978): *Poesía y poética de José Ángel Valente*, New York, Eliseo Torres & Sons.
- (1994): "Una peregrinación por el pensamiento crítico de José Ángel Valente: en busca del centro poético", en Rodríguez Fer (1994), 58-74.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M. (1998): "La narrativa de José Ángel Valente", *Moenia (Revista lucense de lingüística & Literatura)*, 4, 377-449.
- GARCÍA BERRIO, A. (1994): "Valente: descensos antiguos a la memoria", *Insula* n° 570-571, 1, 2, 27 y 28.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (1986): *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz, Diputación Provincial.
- GONZÁLEZ HERRÁN, J. M. (1994): "José Ángel Valente, en su contexto generacional", en Rodríguez Fer (1994), 15-31.
- GOYTISOLO, J. (1995): "Experiencia mística, experiencia poética", en Hernández (1995a) 109-116.
- (2000): "Un poeta excepcional. José Ángel Valente o la restinga", *El País*, Jueves 20 de Julio de 2000, 43.
- GUSDORF, G. (1971): *La palabra*, Buenos Aires, Buena Visión.
- HALLYN, F. / JACQUES, G. (1987): "Aspects du paratexte", en *Méthodes du texte (Introduction aux études littéraires)*, Paris, Duculot, 202-215.
- HOECK, L. H. (1981): *La marque du tritre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*, La Haye, Mouton Éditeur.
- HERNÁNDEZ, T. (ed.) (1995): *El silencio y la escucha: José Angel Valente*, Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura.
- (1995b): "Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente", en Hernández (1995) 195-215.
- IBORRA, J. R. (2000): "José Ángel Valente: "Mi palabra es libre y no obedezco", *El dominical*, 304, domingo 16 Enero, 52-61.
- ILIE, P. (1981): *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos.
- JIMÉNEZ, J. (1996): "El vuelo de la imagen", en AAVV (1996), 59-74.
- JIMÉNEZ, J. O. (1972): "Lucha, duda y fe en la palabra poética: A través de "La memoria y los signos" (1966) de José Ángel Valente", en *Diez años de poesía española 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 223-242.
- LACALLE, M. A. (1996): "Mater: matriz de lo siemprevivo en la obra poética de José Ángel Valente", *Notas y estudios filológicos*, 11, 75-100.
- (1997): "José Ángel Valente y el sueño creador", *Notas y estudios filológicos*, 12, 85-131.

- LÓPEZ CASTRO, A. (1985): "Tàpies y Valente: hacia una visión de la materia interiorizada", en Rodríguez Fer (1992), 295-306.
- (1992): *Lectura de José Ángel Valente*, Universidad de León & Universidad de Santiago.
- (1994): "Sobre los poemas poética de José Ángel Valente", en Rodríguez Fer (1994), 93-127.
- (1999): "José Ángel Valente: memoria del verbo", en *La voz en su enigma. Cinco poetas de los años sesenta*, Madrid, Pliegos, 83-128.
- LOTMAN, I. M. (1985): "La memoria a la luz de la culturología", recopilado en Lotman, *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, ed. de Desiderio Navarro, Madrid, Cátedra 1996, 157-161.
- MAS, M. (1986): *La escritura material de José Ángel Valente*, Madrid, Hiperion.
- MAYHEW, J. (1994): "El signo de la feminidad": Género y creación poética en José Ángel Valente", *Ínsula*, 570-571, 12, 13 y 17.
- MOGA, E. (1998): "La lujuria del verbo", *Cármenes*, 2, Segundo semestre, 67-74.
- MORALES BARBA, R. (1995): "Entre la centralización y la evaporación del yo (Unas notas sobre el "yo" fictivo de Valente en el contexto de la lírica contemporánea)", en Hernández, 1995: 79-100.
- OLMOS GIL, M. A. (1994): "El "conocimiento" como elemento de definición de la poesía española de posguerra (1940-1975)", *Dicenda (Cuadernos de filología hispánica)*, 12, 158-178.
- PÉREZ PAREJO, R. (1989): "La desconfianza en la inspiración y en el lenguaje poéticos. Generación del 50 - novísimos", *Revista de Literatura*, LX, 119, 1989, 5-30
- POLO, M. (1983): *José Ángel Valente: poesía y poemas*, Madrid, Narcea.
- (1994): "La prosa de Valente: hacia una estética del origen", en Rodríguez Fer (1994), 181-251.
- POSTIGO, M. (1978): "Variaciones sobre un poema de Valente", en Rodríguez Fer (1992), 249-263.
- RAILLARD, G. (1988): "Como el paso de un fuerte viento", en *Antoni Tàpies. Unha antolòxica 1959-1995*, Santiago de Compostela, Auditorio de Galicia, 1996, 129-136
- REYES, G. (1992): "Lo serio, lo irónico y la búsqueda de interlocutor", *Voz y Letra*, III / 1, 1992, 19-34.
- RICOEUR, P. (1999): *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós / ICE Universidad Autónoma.
- RISCO, A. (1973): "Lázaro en la poesía de José Ángel Valente", en Rodríguez Fer (1992), 267-278.
- (1994): "La narración de José Ángel Valente", en Rodríguez Fer (1994), 157-168
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1980): "Música y literatura en la Grecia antigua", en *1616 (Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y comparada)*, III, 130-137.
- RODRÍGUEZ FER, C. (1989): "La poesía gallega de José Ángel Valente", en Rodríguez Fer (1992), 79-111.
- (ed.) (1992): *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus.
- (ed.) (1994): *Material Valente*, Madrid, Júcar.
- (1995): "Valente en la lengua del origen", en Hernández (1995), 119-141.
- (1998): "Entrevista vital a José Ángel Valente: de Ourense a Oxford", *Moenia*, 4, 451-464.
- (1999): "José Ángel Valente desde la patria de la palabra", *Cuadernos del Lazarillo*, 17, 17-20.
- (2000): "Galicia: exterior con figuras", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 600, 31-38.

- ROMANO, M. (1994): "La "media" voz. El tránsito del sujeto en dos poetas del 60: José Ángel Valente y Ángel González", en Scarano, L. / Romano, M. / Ferrari, M. (1994): *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos - Univ. Nacional de Mar del Plata, 109-148.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (1995): "La poesía de José Ángel Valente: suma de una lectura", en Hernández (1995), 173-193.
- (1996): "Sobre dos poemas de José Angel Valente", en AAVV (1996), 41-46.
- SÁNCHEZ TORRE, L. (1993): "Indagación y tanteo: la propuesta metapoética de J. Ángel Valente", en *La poesía en el espejo del alma (La práctica metapoética en la poesía española del siglo XX)*, Univ. de Oviedo, 209-247.
- SPANG, K. (1986): "Aproximación semiótica al título literario", en *Investigaciones semióticas I*, Madrid, CSIC, 532-541.
- TERUEL, J. (1992): "Sobre una polémica y su trastienda: conocimiento y comunicación", *Revista de literatura*, LIV, 107, 215-229.
- VALCÁRCEL, E. (1989): *El fulgor o la palabra encarnada (Imágenes y símbolos en la poesía última de José Ángel Valente)*, Barcelona, PPU.
- (1994), "Variaciones sobre el pájaro y la red. El deseo y el verbo. El poeta y el místico. Reflexión sobre dos experiencias extremas", en Rodríguez Fer (1994), 277-294.
- VALENTE, J. A. (1971): *Las palabras de la tribu*, Barcelona, Tusquets, 1994.
- (1973 / 1982): *El fin de la edad de plata, seguido de Nueve enunciaciones*, Barcelona, Tusquets, 1995.
- (1991): *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*, Madrid, Tusquets, 1991.
- (1994): "Boceto improbable", *ABC cultural*, 144, 5 Agosto, 15.
- (1995): "Así que pasen cinco años", *ABC cultural*, 200, 1 Septiembre 1995, 19.
- (1996): "Imágenes", en AAVV (1996), 9-13.
- (1996b): *Cántigas de alén*, Barcelona, Consorcio de Santiago.
- (1999): *Obra poética 1. Punto Cero (1953-1976)*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1999b): *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2000): "Ut pictura", en AAVV (2000), 53-69.