

LA POESÍA EN PROSA DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Benigno León Felipe
Universidad de La Laguna

RESUMEN

José Ángel Valente, además de dejar una de las obras en verso más consistentes de la segunda mitad del siglo XX, es uno de los autores de su época que cultivó con más profusión y acierto el poema en prosa. Este artículo incide en las características formales y temáticas y destaca la importancia de su contribución a la historia del poema en prosa español.

PALABRAS CLAVE: literatura española, poesía en prosa, José Ángel Valente, siglo XX.

ABSTRACT

Bequeathing one of the most consistent productions in poetry of the second half of the 20th century, José Ángel Valente is one of his age's authors who more profusely and accurately cultivated poems in prose. This paper deals in depth with both the formal and thematic characteristics of the history of poems in prose in Spanish.

KEY WORDS: Spanish literature, prose poetry, José Ángel Valente, 20th century.

Desde su primera obra, *A modo de esperanza* (1955), hasta su más reciente entrega, *No amanece el cantor* (1992), José Ángel Valente (Orense, 1929-Ginebra, 2000) ha publicado más de una veintena de libros de poesía, a los que hay que añadir su obra narrativa y ensayística. Es a partir de 1970 cuando Valente empieza a incluir algunos textos en prosa en sus libros en verso. Concretamente, aparecen poemas en prosa en los siguientes libros: *El inocente* (1970), *Treinta y siete fragmentos* (1972), *Interior con figuras* (1976), *Material memoria* (1979) y *Mandorla* (1982). Asimismo publicó, compuestos exclusivamente por poemas en prosa, *Tres lecciones de tinieblas* (1980) y *No amanece el cantor* (1992), además de los casos especiales de *El fin de la edad de plata* (1973) y *Nueve enunciaciones* (1982), integrados por relatos y poemas en prosa.

Los primeros poemas en prosa, contenidos en *El inocente*¹, son cuatro textos breves, incluidos en la última parte de las tres de que consta, y perfectamente integrados en la configuración general del libro. En los cuatro se respira un tono destructivo y pesimista, que se manifiesta sobre todo en las frases finales: en «Crónica II, 1968», subtítulo «Homenaje a Antonin Artaud», Valente, «adoptando un tono de

profeta, de hombre del desierto» (Joaquín González Muela, 1992: 204), descalifica a todos aquellos que ordenan y mandan en la sociedad con la frase coloquial —«son unos cerdos»— que cierra el poema²; «A fool» concluye con «O la desolación fecal del ser»; «El laberinto» recoge la perplejidad de los dioses ante la destrucción total del universo: «Desde el fondo los dioses nos miran sin comprender, pues no saben cuál de ellos será el último», y «Con sus sutiles redes mágicas, Herr Doktor» una pregunta enigmática, pero plagada de elementos negativos, cierra el poema: «—Ves ese perro negro o su espiral de fuego entre las mieses y entre los rastros?».

Uno de los rasgos característicos de la poesía de Valente de esta época es la frecuente referencia a otros textos, en unos casos a obras concretas y en otros a obras diversas, pero perfectamente reconocibles. El poema «A fool» está basado explícitamente en una escena de *Troilo y Crésida*, indicado en el propio texto en subtítulo:

Agamenón es un imbécil por querer mandar a Aquiles; Aquiles es un imbécil por dejar que lo mande Agamenón; yo Tersites, soy un imbécil por ocuparme de estos dos imbéciles; Patroclo, en fin, es un imbécil puro.

Y en «El laberinto» se alude de un modo más general a hechos que han sido materia literaria de tradiciones anteriores:

Desde el fondo del laberinto los dioses nos miraban tristes. [...] El suceso corrió de boca en boca. Cayeron Palmira, Babilonia, Troya. Hubo matanzas colectivas en lejanas ciudades. Noé se apresuró a largar amarras con su muestra anacrónica de especies animales.

Para Andrew P. Debicki (1992: 72), la referencia a otro texto que utiliza Valente en *El inocente* establece

una serie de correspondencias tensas entre ellos. Al alterar el sujeto y la perspectiva del texto anterior, conduce al lector a cuestiones profundas de la existencia humana. [...] La intertextualidad es, en este sentido, el vehículo ideal para expresar el examen escéptico y metafísico de Valente acerca de la condición humana presente en *El inocente*.

Este recurso, como ya veremos en su momento, va a determinar en gran medida su poesía posterior, pues se va a convertir en el motor generador de varios

¹ Compuesto entre 1967 y 1970. La primera edición data de 1970 (México, Editorial Joaquín Mortiz). Reeditado en la recopilación *Punto cero* en sus dos ediciones: (*Poesía: 1953-1971*), Barcelona, 1972; y (*Poesía: 1953-1979*), Barcelona, 1980.

² En realidad, como ha mostrado A. Sánchez Robayna (Ancet y otros, 1996: 41), «Crónica II, 1968» es una traducción de un fragmento del libro de Antonin Artaud *El ombligo de los mundos*. Valente ha usado esta técnica de «reproducción» o transcripción bruta en otros poemas en prosa; véase «Del Inca» (en que transcribe frases del Inca Garcilaso) o «A fool», que reproduce, en traducción, ciertas líneas de *Troilo y Crésida* de Shakespeare.

libros. Para Milagros Polo (1983: 68), el poema «El laberinto» supone un avance de la forma general del libro *El fin de la edad de plata*.

En *Treinta y siete fragmentos*³ nos encontramos con cuatro textos de los treinta y siete que componen el libro: «(A Pancho, mi muñeco: aniversario)», «(El templo)», «(De la luminosa opacidad de los signos)» y «(El blanco)». El título del libro, como apunta Domínguez Rey (1989: 14), nos sitúa ante la poética del «fragmento». Pero en Valente hay que tener en cuenta tanto el fragmentarismo intertextual, subordinado a la idea general de totalidad del libro, como el intratextual, pues a su vez cada texto se fragmenta de nuevo mediante las frecuentes acotaciones entre paréntesis, que en algunos casos lo son en otros idiomas, o, como ya vimos en *El inocente*, por medio de las referencias internas a otros textos. Este recurso puede rastrearse en la totalidad de la obra de Valente, pues, como apunta Jacques Ancet (1985: 23), «revela la esencia de la escritura poética, que no consiste en *decir* sino en *manifestar*», como el propio Valente ha dicho en varias ocasiones. Para Milagros Polo (1983: 52),

La aparente barbarie del «fragmento» es un salto en el proceso histórico crítico del que el poeta puede ser, y en este caso es, un explorador privilegiado. El fragmento desata cualquier referencia y nos deja el vacío de un habla que no dice lo que queremos decir.

José-Miguel Ullán (1981: 20) dice de estos fragmentos que «son la arrogancia de lo inconcluso, la euforia de las chispas contra la tiranía de la plenitud».

El poema «A Pancho, mi muñeco: aniversario» nos remite indefectiblemente a su homónimo de *La memoria y los signos* (1966), poema en verso mucho más largo y meditativo y del que es continuación en el tiempo. La comparación de ambos textos nos refleja de una manera muy clara el proceso de limpieza verbal y discursiva del que habla Domínguez Rey (1989: 10). Existe un tercer poema en verso sobre la figura de Pancho en el libro *Interior con figuras* (1976) titulado «Sobre la armonía de los cuerpos celestes», aunque en este último caso el personaje es sólo un interlocutor del yo lírico, y no el personaje central del poema como en los casos anteriores. Los otros tres poemas, sobre todo «De la luminosa opacidad de los signos», nos sitúan ante uno de los motivos temáticos dominantes de la poesía de Valente: la naturaleza de la significación del signo literario. Es precisamente este elemento el que va a establecer un puente entre las dos partes⁴ en que suele dividirse la trayectoria poética de Valente.

³ Compuesto en el año 1971, se publicó por primera vez en 1972, incluido en la primera edición de *Punto cero*. Como obra independiente no se publicó hasta 1989 (Barcelona, Àmbit Serveis Editorials).

⁴ Miguel Mas (1986: 46) clasifica la obra de Valente publicada hasta la fecha del estudio en dos etapas: la primera, desde *A modo de esperanza* hasta *Treinta y siete fragmentos* y prolongada hasta *El fin de la edad de plata*, y la segunda, desde *Interior con figuras* hasta *El fulgor*. Pere Gimferrer (1992: 39-42) también habla de dos etapas, aunque la línea divisoria la sitúa en 1966, año de la publicación

*Interior con figuras*⁵ está dividido en cuatro apartados irregulares, de los que uno de ellos, concretamente el III, está compuesto por seis poemas en prosa. Sin embargo, no es la posible unidad temática lo que agrupa a los textos, ya que lo primero que llama la atención es precisamente su diversidad. «Obituario» nos ofrece en dos párrafos largos en tercera persona la exhaustiva corrección a que somete su necrología un moribundo; «Elegía, el árbol» establece una curiosa relación entre el hombre, la ciudad y el árbol; el destino incierto del yo lírico, de nuevo con la ciudad de fondo, aparece mezclado entre dioses y héroes mitológicos; la incapacidad de significación de las palabras —lo que Miguel Mas (1986: 51 y ss.) llama «la retórica de la desposesión»— es el motivo central de «Desencuentro o palabras para la innominación» y de «Homenaje a un desconocido» este último texto establece una clara relación con el título y el sentido de «(De la luminosa opacidad de los signos)», poema en prosa incluido en *Treinta y siete fragmentos*:

Que dejó escrito con caracteres ininteligibles un tratado de matemática de los colores, cuyo título era: «De la luminosa posibilidad de la luz».

Y en «Patio, zaguán, umbral de la distancia», dedicado y dirigido «Al maestro cantor»⁶, se indaga sobre el sentido místico del concepto *distancia*.

Miguel Mas y Jacques Ancet coinciden en que este libro supone un cambio previsto en la evolución de la obra de Valente. Para Miguel Mas (1986: 69), el giro que Valente da a su poesía

estaba ya anunciado de manera fragmentaria aquí y allá, y revisando su teoría literaria es fácil deducirlo muy tempranamente, pero donde aparece claramente es en la última parte de *Breve son*, en algunas composiciones de *El inocente* y, sobre todo —ya de manera homogénea, rupturista—, en *Interior con figuras*.

Y para Ancet (1992: 207) es un libro bisagra en el que, junto con *Material memoria*, «la meditación sobre la Historia y sus monstruos [...] cede progresivamente el sitio, aquí, a una inmersión (ya esbozada con ciertos textos de *El inocente*, 1970) en el laberinto interior, en el espesor del lenguaje». Sobre esta idea de la inmersión, fundamental en la poesía de Valente, ha incidido el propio autor. Para Valente (1989: 26-27) el poema, en efecto,

nos invita a una experiencia oscura, a una inmersión en las capas sucesivas de la materia o de la memoria, a una inmersión en el fondo infinito de la cual acaso se encuentra la palabra única, la palabra que fue, no sabemos cuándo, nuestro origen.

de *La memoria y los signos*. Pero no cabe hablar, en rigor, de dos etapas, sino de una profundización metafísica creciente y progresiva.

⁵ Publicado en 1976 (Barcelona, Barral Editores), y compuesto entre los años 1973 y 1976, fue incluido en la segunda edición de *Punto cero* (1980).

⁶ Esta misma dedicatoria se encuentra también en el poema en prosa [«Maestro, usted dijo...»], de tono muy similar, de *Mandorla*. El maestro cantor es el poeta cubano José Lezama Lima.

Este descenso o viaje, perfectamente descrito en el poema «Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras», texto capital de *Interior con figuras* y de toda la obra del autor, es un rito de iniciación que, desde su perspectiva, tendría tres fases o ciclos: el ciclo de descenso a la memoria personal, el ciclo de descenso a la memoria colectiva, y el ciclo de descenso a la memoria de la materia, de la memoria del mundo. De los dos primeros son un claro ejemplo libros como *El inocente e Interior con figuras*.

En *Material memoria*⁷ son también seis los poemas en prosa que nos encontramos. Es un opúsculo compuesto por sólo veintitrés poemas, a los que sigue «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies», reflexión crítica a modo de poética a propósito de la obra del pintor catalán⁸. A partir de este libro es donde se produce, siguiendo las reflexiones de Valente (1989: 21), el descenso más radical: el descenso a la memoria de la materia:

En él, la palabra no versa sobre la materia: es materia; no versa sobre el cuerpo: es cuerpo. La palabra, la materia, el cuerpo del amor, son una sola y misma cosa. La poesía estaría, en ese ciclo, regida por el primado absoluto de la infinitud del eros.

Ese descenso al interior está pintado de tonos oscuros y traumáticos: provoca la aparición de «expertos en la destrucción del amor» («Elegía»); o hace que «una vieja mujer oscura, envilecida, sacra» hable con indiferencia del destino («Hojas de Sibila»); o que a la hora del té («A cup of tea») alguien diga: «—De cinco a seis los muertos se levantan como en un breve ensayo oscuro de la resurrección»; o que «esta luz gris de las nubes que es como una madre, gris, gris, gris, gris, a su seno me atiende»⁹ («El descenso del crepúsculo esta tarde»); o nos preguntemos en «Cabeza de mujer»: «¿Qué queda, dime, de la noche en la desposesión y qué palabra queda después y al fin de la palabra?»; o, por último, en «[La repentina aparición...]»: «Si mi memoria muere, digo, no el amor, si muere, digo, mi memoria mortal, no tu mirada, que este largo mirar bajo conmigo al inexhausto reino de la noche».

Material memoria es, según Julián Palley (1992: 329), el libro más hermético y difícil para el lector, pues la introspección y el desdoblamiento del hablante

⁷ Escrito entre 1977 y 1978, fue publicado por primera vez en 1979 (Barcelona, La Gaya Ciencia). Es el último libro incorporado a *Punto Cero* (1980) y el primero de *Material memoria* (1979-1989) (Madrid, Alianza Editorial, 1992), recopilación que incluye los últimos libros publicados con la excepción de *No amanece el cantor*.

⁸ La edición de *Punto cero* prescinde de estos fragmentos, que restituye la última recopilación de *Material memoria* (1979-1989). Sobre esta cuestión señala Armando López Castro (1992: 300, n. 5) que sería imposible separar estos fragmentos de los poemas, pues no son algo sobreañadido, «sino complemento necesario a la materialidad en que los poemas vienen a inscribirse. El fragmento une, nunca separa».

⁹ Sobre la importancia y simbología del color en Valente, sobre todo en sus últimas obras, es interesante el libro de Eva Valcárcel *El fulgor o la palabra encarnada (Imágenes y símbolos en la poesía última de José Ángel Valente)*, Barcelona, 1989. En concreto, sobre el color gris, muy presente en este libro, hay un artículo entresacado del libro anterior en Claudio Rodríguez Fer (ed.), 1992, pp. 331-337.



crean problemas de interpretación aparentemente insalvables. El destinatario no queda en ningún momento perfilado, por lo que da la impresión de que la voz lírica no tiene «otro auditor que el propio hablante» (Daydí-Tolson: 1984: 172). A esta complicación hemos de añadirle la de un lenguaje que, como señala Juan Goytisolo (1992: 211), «ha sido sutilizado y reducido a lo esencial: ningún ornato verbal entorpece la ligereza del vuelo».

Mandorla, publicado en 1982, reúne cincuenta y un poemas distribuidos en cuatro apartados muy delimitados temáticamente, de los que quince son poemas en prosa muy breves. El primer apartado se compone de diecisiete poemas, con cuatro en prosa: «Desnudo», «Espacio», «Pájaro loco, escándalo», «Inaua»; el segundo, compuesto por ocho textos, dos son poemas en prosa: «[La imagen...]» y «The child is father to the man»; en el apartado tercero, integrado por ocho poemas, siete son poemas en prosa; y el cuarto capítulo, el más numeroso con dieciocho poemas, incluye dos en prosa: «Del Inca» y «Sísifo o el error de dios».

El descenso a la memoria de la materia, iniciado en *Material memoria*, se prolonga en este libro. La diferencia más notoria entre ambos estriba en la mayor presencia en este último del elemento místico y amoroso. Hereda Valente de los místicos, como apunta Carmen González-Marín (1992: 223-224), «la constante cúpula de imágenes complementarias, luz y noche, movimiento y quietud, centro y extensión», con el fin de «apresar lo inapresable». En la poesía mística el elemento amoroso adquiere un sentido claramente erótico. Pero, como apunta Miguel Mas (1986: 63), «el erotismo en estos poemas es un modo de conocimiento, conocimiento tal y como lo entiende José Ángel Valente en esta etapa de su poesía, encuentro de la identidad en la disolución del lenguaje». El propio Valente (1989: 34) explica este sentido del libro:

La mandorla, almendra mística o *vesica piscis*, asociada al sexo femenino, simboliza la intersección de los mundos visible e invisible, el espacio donde lo uno y lo múltiple inciden, donde la separación de la materia y el espíritu no existe o ya ha dejado de existir. La palabra y el cuerpo, el cuerpo del amor, son a su vez una sola materia.

Es en el primer apartado donde los poemas poseen un sentido erótico más marcado. Sin embargo, este sentido erótico y femenino que subyace en todo el libro adquiere otros tintes a partir de la sección II. Sobre todo en la sección IV «volvemos al mal, a la historia, a la memoria, a la contemplación descarnada que en algunos textos se convierte en siniestra» (Milagros Polo, 1983: 175); y en los poemas del apartado tercero nos encontramos otra de las claves de la poesía de Valente, ya manifestada sobre todo a partir de *El fin de la edad de plata* y de *Interior con figuras*: la naturaleza del lenguaje poético. El breve y único poema en verso que inicia este apartado, titulado precisamente «Poema», incide en el vacío o silencio como elemento determinante en la creación poética: «Cuando ya no nos queda nada, / el vacío del no quedar / podría ser al cabo inútil y perfecto». Valente ya había aludido a esta cuestión en «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies», de *Material memoria*:

Mucha poesía ha sentido la tentación del silencio. Porque el poema tiende por naturaleza al silencio. O lo contiene como materia natural. Poética: arte de composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio.

Lezama Lima (1976: 60) dice al respecto que

Valente sabe y precisa lo que es la verdadera comunicación, el silencio que entreabre la almendra de una blancura presente por ausente, el silencio que se articula y ofrece. Cómo detrás de cada palabra hay otra palabra que es la que logra la luz del silencio evidente.

El silencio poético no consiste, como señala Miguel Mas (1986: 60-61), en el tópico de «creer que toda escritura es *arrancar* un verbo al silencio», sino en el

intento de querer hacer desaparecer del lenguaje, en la medida de lo posible, lo que éste tiene de universal e inteligible para —Blanchot— «devolverle a lo que cree es su verdadero destino, el comunicar el silencio por medio de las palabras y expresar la libertad a través de las reglas, evocándose a sí mismo como destruido por las circunstancias que le hacen ser lo que es».

La creación poética se convierte en un juego en el que, según Valente,

Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño o de los sueños, sino de los barro oscuros donde las figuras de los sueños fermentan. Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar.

En los dos últimos poemas en prosa, incluidos en el último capítulo, nos volvemos a encontrar el recurso de la intertextualidad, en ambos casos orientada en el mismo sentido: en «Del Inca» las referencias apuntan al mundo mitológico incaico, y en «Sísifo o el error de dios» los referentes son *La Iliada* y *La Odisea*.

Los quince poemas en prosa que integran este libro tienen en común, desde el punto de vista puramente formal, su brevedad. Todos están compuestos en un único párrafo y ninguno sobrepasa la media página.

Tres lecciones de tinieblas (1980) es el primer libro de Valente compuesto íntegramente por poemas en prosa. Son catorce textos en forma de variaciones o meditaciones sobre las catorce primeras letras del alfabeto hebreo, distribuidos en tres «lecciones»: la primera y la tercera con cinco, y la segunda con cuatro. El libro se cierra con un texto aclaratorio titulado «Tres lecciones de tinieblas: una autolectura» en el que Valente explica su origen, configuración y sentido. En otro lugar Valente (1989: 32) expone su opinión sobre este libro:

Creo que esos catorce textos son la experiencia más extrema que yo haya tenido de lo que podría llamar *escritura por espera*, es decir, de una escritura en la que traté de eliminar en todo lo posible el elemento de intencionalidad que toda escritura difícilmente deja de arrastrar. Se trataba de reducir ese elemento de intencionalidad a su nivel mínimo y, de ser posible, a su nivel cero.



El proceso de depuración no es sólo intencional, también afecta al plano puramente formal. Los textos están contruidos gramaticalmente por medio de la yuxtaposición, los elementos de relación se sustituyen por los dos puntos, como se puede observar en el poema «He», en el que también se pueden ver algunos de los elementos simbólicos presentes en *Material memoria* y *Mandorla*:

El latido de un pez en el limo antecede a la vida: branquia, pulmón, burbuja, brote: lo que palpita tiene un ritmo y por el ritmo adviene: recibe y da la vida: el hálito: en lo oscuro el centro es húmedo y de fuego: madre, matriz, materia: stabat matrix: el latido de un pez antecede a la vida: yo descendí contigo a la semilla del respirar: al fondo: bebí tu aliento con mi boca: no bebí lo visible.

Milagros Polo (1983: 170-171) aborda la dificultad de interpretación de los símbolos de la Cábala:

Tres lecciones de tinieblas persiguen esas catorce letras de la Cábala, que son números y símbolos en multiplicación infinita. Símbolos encadenados a base de dos puntos (:), que se dicen y dicen en una dinamicidad sin causas donde sólo es lícito la interpretación básica de algún cabalista que nos diera la pauta sobre el escribir nuestra propia variación de lectores en inaudita libertad.

Este tipo de escritura pone de manifiesto lo que El Maleh (1992: 218-220) denomina «el poderío de la letra» y, por extensión, de la palabra como «interpelación del ser»: «Observemos una vez más: cada palabra abre, llama a otra, puntuación del engendramiento».

Estos catorce textos tienen, como señala Valente en la «autolectura» y en *Lectura en Tenerife* (1989: 32), un origen musical. La idea de su composición le vino de la audición de *Tres lecciones de tinieblas* de François Couperin, lo que hace que el libro tenga un carácter unitario: «Están, por supuesto muy asociadas con la música, y en realidad componen un solo poema: poema de la materia germinante cercada no tanto en la forma como en el perpetuo movimiento de la formación». No significa esto que los poemas no admitan la lectura por separado, sino que, dada su especial génesis, adquieren un valor distinto cuando son contemplados en su conjunto.

El fin de la edad de plata (1973) se compone de treinta y cinco textos distribuidos en tres capítulos: dieciséis en el primero, uno en el segundo y dieciocho en el tercero. La extensión media de los textos oscila entre una y tres páginas, dándose la curiosidad de que los textos más extensos se agrupan en el primer capítulo y los más breves en el tercero. El único texto del segundo capítulo, «El regreso», está dividido, a su vez, en diez fragmentos.

Los núcleos temáticos sobre los que gira esta obra han sido señalados por Milagros Polo (1983: 118 y ss.), quien, en un primer momento, señaló cinco «campos de atención»: 1) El poder, 2) La ortodoxia religiosa, 3) La reflexión sobre la palabra, 4) Elegía y memoria y 5) Apertura en la «nada». En un trabajo posterior (1994: 218-221) los reduce a tres «territorios» o «espacios»: I) Territorio del *poder* (12 textos), II) Territorio del *espacio sagrado* (9 textos) y III) Territorio de la *memoria* (13 textos).

Efectivamente, son muy diversos los temas abordados, y también el tono en que están tratados. Sin embargo, son fácilmente detectables algunos elementos recurrentes, no sólo en este libro, sino en el resto de su producción poética de la misma época. La ironía y el sarcasmo suelen aderezar aquellos textos en los que las referencias objetivas se dirigen a hechos y personajes relacionados con el poder, como en «Rapsodia vigesimosegunda», «Séptima puerta», «El vampiro», etc.

Es característico también de Valente la tendencia a presentarnos el lado más oscuro de la realidad humana: «La tonalidad oscura, la falta de decoro, la vuelta del revés son los caminos para mostrarnos lo grotesco, lo falso, lo sórdido, lo infecundo y lo miserable que caracteriza al humano existir» (González-Marín, 1994: 19).

Suelen verse también con relativa frecuencia la presencia de animales —moscas, arañas, sapos, monos, etc.— que tienden a convertirse en elementos catalizadores de la tensión expresiva. En el último párrafo de «El vampiro» se puede observar además el tono bastante desagradable que adoptan el espacio y el ambiente:

Salió el velador ebrio a la noche. La lluvia caía aún espesa como lodo, llena de sapos reventados, de flácidas arañas celestes. Sintió que sus entrañas se iban llenando de un líquido purulento, negro e invisible. Sintió una inagotable sed. Bebió de bruces el lodo ensangrentado. Luego, en un sopor parecido a la muerte, comprendió que ya no podría morir.

El fin de la edad de plata es, en palabras de M. Polo (1983: 106), «un libro insólito, culminación actual sin duda de su obra anterior». De la misma opinión es Amparo Amorós (1981: 1), para quien este libro «representa, sin embargo, uno de los mayores aciertos del poeta. En él se advierte, con una evidencia única, toda la condensación significativa de un discurso sometido a un grado máximo de tensión expresiva».

Nueve enunciaciones (1982) se compone de nueve textos de desigual extensión, entre una y cinco páginas. Uno de ellos, «El uniforme del general», pertenecía, en principio, según nos dice el propio autor (Valente, 1989: 22-23), a *El fin de la edad de plata*, y, junto a otros cuatro textos, fue publicado en *Número trece* (Las Palmas de Gran Canaria, 1971). Recoge su versión de una historia que había oído contar en Almería sobre algo sucedido durante la guerra civil:

En la historia que oí contar, un hombre moría injustamente sin saber por qué moría y con un grave miedo a la muerte. La figura que yo construí en esta pequeña narración es, en realidad, una contrafigura del personaje de la historia oída.

Para Milagros Polo (1983: 175), que sólo aborda de esta colección el primer texto, «Repetición de lo narrado», se produce un cambio de escritura que se caracteriza por la acumulación de imágenes irrisorias, sarcásticas, tratadas «con agresividad cínica, a veces, y otras, trágica».

El fin de la edad de plata y *Nueve enunciaciones* son, como ya hemos señalado, dos casos especiales, pues el carácter de sus textos plantea problemas de adscripción genérica. Una prueba evidente de ello es su exclusión de las dos ediciones de *Punto cero*, y, por el contrario, la presencia en la antología preparada por José-Mi-

guel Ullán, *Noventa y nueve poemas* (Madrid, 1981), de textos seleccionados de *El fin de la edad de plata*; y en *Entrada en materia* (Madrid, 1989), que incluye textos de *El fin de la edad de plata* y de *Nueve enunciaciones* seleccionados por Jacques Ancet. *El fin de la edad de plata*, por otra parte, fue publicado en una colección de poesía, y anunciado como tal por la editorial. La tendencia más generalizada de la crítica es a considerarlos como narrativos; así en las relaciones bibliográficas siempre aparecen citados bajo el epígrafe «narrativa».

Veamos algunas opiniones al respecto. Para Amparo Amorós Moltó (1981: 1) *El fin de la edad de plata* es un libro «fronterizo entre la prosa, el poema y la narración». José-Miguel Ullán (1981: 20-21) dice en la introducción a su antología en el apartado correspondiente a *El fin de la edad de plata* que «nada aquí recomienza, salvo una narración crítica y cantable». Y Jacques Ancet (1989: 19-20), hace la siguiente observación también en la «Introducción» a su antología:

Paso de una tradición a otra: la de la ruptura. Aparición del poema en prosa, del texto narrativo, como derivados de la práctica puede que demasiado marcada, demasiado previsible, del verso. [...] Prosa y poesía no se oponen entre sí. Existe una escritura poética que escapa a esta clasificación de géneros. En la envoltura de la prosa la poesía sigue estando, pues, cerquísima de sí misma.

Para Eva Valcárcel (1989: 46) no existe ninguna duda al respecto: «Estamos ante una colección compuesta por treinta y cinco poemas en prosa con una historia breve, a veces noticia periodística, que suponen el rechazo de la división de géneros literarios». Milagros Polo (1983: 106-143), autora del estudio más amplio sobre esta obra, no aborda de una manera explícita esta cuestión, salvo la utilización indistinta de los términos «poemas» o «textos», aunque de sus palabras parece desprenderse que se decanta por la adscripción poética:

Si en muchos casos vemos a la prosa convertida en lírica, éste es un libro que trata de contener a duras penas el magma lírico con las formas híbridas de una razón vigilante. [...] El tenor lírico parece quemarse en gruesas llamaradas que están muy lejos del lirismo al que estamos acostumbrados, apacible y elegíaco, y la escritura se derrama sin la contención cuidada y formal.

Sin embargo, Milagros Polo, en un artículo posterior (1994: 218-221, 224-227), utiliza exclusivamente el término «relatos» cuando se refiere a los textos que integran ambas colecciones en prosa, produciéndose por tanto un cambio en su consideración genérica.

El deseo de librarse de las limitaciones técnicas del verso, pero no de su visión de la poesía misma, es lo que, según Ellen Engelson Marson (1994: 67), provoca que

Valente, quien ya introdujo textos en prosa en *El inocente*, se revivifica gloriosamente en los poemas en prosa que iluminan *El fin de la edad de plata*. Esta nueva forma le permite contar con más posibilidades de desarrollo tanto en lo que se refiere al planteamiento teórico como a la forma misma de exponerlo.

Antón Risco (1994: 157-168) defiende explícitamente el carácter narrativo de los textos de ambos libros, que, además, «mantienen respectivamente una estrecha coherencia», lo que permite «asociarlos y considerarlos conjuntamente». Su postura llega incluso hasta plantearse la posibilidad de que algunos poemas en verso, dado el «gusto narrativo» de Valente, puedan considerarse como cuentos. En su estudio parte de una perspectiva que él denomina «figurativa», es decir, la que resulta de aplicar su particular idea de los conceptos *figura* y *figuración*: «Para mí, es el espacio imaginario donde se desarrollan hechos imaginarios y con el que el lector responde al texto. El lector es, por lo tanto, tan responsable como el autor de estas figuras: ambos las elaboran juntos». Efectivamente, Risco da una gran importancia a la recepción del texto por parte del lector. El mismo crítico admite que su visión está determinada por ciertos prejuicios:

Yo, por razones de hábito, de práctica literaria (ya que me ocupo más de narración que de poesía), así como por las razones autobiográficas aducidas, prefiero leerlos narrativamente, e incluso aquellos textos que se acercan tanto al poema en prosa por su construcción y tono, como los titulados «Tamiris el Tracio», «Fragmento de un catálogo» [...], «En razón de las circunstancias» (todos ellos de *El fin de la edad de plata*).

Sin embargo, resulta paradójico que Antón Risco, cuando habla de considerar algunos aspectos del figurante —«conjunto de elementos que se ponen en juego para actualizar lo figurado»—, no tenga reparos en señalar que el «figurante» de estos cuentos es muy variado, pues «se despliega en un conjunto de discursos cuyos extremos consisten, a mi juicio, en el tratamiento lírico del lenguaje a base de tropos sumamente expresivos (y con una sobriedad y concentración que hacen evocar la poesía misma del autor)». Si la escritura de estos textos está tratada de una forma lírica, y si en muchos de ellos el componente narrativo consiste en simples referencias a acontecimientos, generalmente autobiográficos, pero sin constituir siquiera un esbozo de historia narrada, no veo ninguna razón que justifique, como hace Risco, su exclusiva consideración como cuentos. Hay, es cierto, textos que podrían, quizá, encajar perfectamente dentro de la definición de cuento o de relato corto, pero también hay otros que son, a nuestro juicio, poemas en prosa. En esta misma situación se sitúa José Olivio Jiménez (1998: 119):

Si las composiciones de *El fin de la edad de plata* han de ser clasificadas como poemas en prosa, sólo podrán serlo de tal modo teniendo en cuenta las sucesivas modalidades de este supuesto género. En tal sentido, una mayoría de ellas tendrían que ser insertadas en aquel momento en que «el poema en prosa se expande en círculos cada vez más amplios y colinda con el relato».

De los tres capítulos en que está dividido el libro, el segundo constituye un caso aparte por su configuración. Es un único texto dividido en diez partes muy breves, con frecuentes acotaciones en cursiva, algunas en italiano e inglés, que se corresponden con cambios de perspectiva de elocución. Escrito mayoritariamente en primera persona, se dirige a un tú, que por la dedicatoria y el título podemos

suponer que se trata del escritor cubano Calvert Casey, muerto pocos años antes. Son un conjunto de reflexiones de muy variado tono sobre diversos aspectos relacionados con la muerte y el vacío, y que, en algunos casos, tienen un sentido negador de la muerte del amigo:

He cogido un paño limpio, un paño sencillo y blanco, y me he puesto a limpiar el aire como un gran ventanal de vidrio. Y cuanto más limpiaba la lámina dura y delgada más veía a través de ella tu misma imagen, muy próxima y lejana como siempre.

—Entonces, digo, nada ha sucedido.

Todos forman, en cualquier caso, un poema en prosa complejo en el que cada fragmento posee un cierto grado de independencia.

Los textos del primer capítulo son algo más extensos —de tres a cuatro páginas— que los del tercero —de media a una página—, con la excepción de los cinco últimos, algo más largos. La diferencia de extensión se refleja en los textos más largos por medio de una mayor presencia de elementos narrativos y descriptivos, como en «Rapsodia vigesimosegunda» en que se nos describe con todo detalle la matanza de los pretendientes a manos de Odiseo:

Algunos de los predifuntos vomitaron de horror y el aire se llenó de un olor agrio. Los demás recularon como marea loca. Mas fue en vano, pues ya no tuvo tregua la matanza. Los cadáveres se amontonaban sin rigor, sin espacio bastante para caer, sin hora ni ocasión para decir palabra memorable. Alguno de los de abajo, aún no acabado, se sacudía cada poco con el hipo horrendo de la muerte y hacía retemblar el entero montón de cuerpos desinflados.

Sin embargo, la escritura, que sigue teniendo un tratamiento más bien lírico, provoca que se dé un cierto equilibrio entre el componente lírico y el narrativo y que nos impide decantarnos de una forma clara por su adscripción como cuento o simple relato corto, género este último al que sin duda más se acerca, pero que tampoco sería óbice, dado el carácter general del libro, para su consideración totalmente lírica, como ocurre con la mayoría de los textos del capítulo tercero. Para Jacques Ancet (1989: 20), recurrir a la convención narrativa puede entenderse como «revelador de lo que no puede por menos que escapársele. El relato *sitúa* para extraviar mejor; varía bruscamente la dirección, se convierte en «poema en prosa».

En cuanto a *Nueve enunciaciones* la situación es similar, pues hay textos de diferente factura. «Repetición de lo narrado», «El uniforme del general», «La visita» y «Hagiografía» difícilmente pueden ser considerados poemas en prosa. La figura del narrador, la presencia de personajes que entablan un diálogo narrativo y la existencia de un esbozo de argumento son razones suficientes para clasificarlos como relatos breves, aunque no exentos de cierto lirismo. El resto de los textos sí pueden ser vistos como poemas, a pesar de que en ellos son perceptibles algunos elementos narrativos, siempre supeditados a la intención lírica. En «La biografía» Valente hace una curiosa reflexión sobre el origen de su lugar de nacimiento; la

figura del ángel, símbolo recurrente en su poesía¹⁰, es el elemento enigmático de «Variación sobre el ángel»; en «Sobre la imposibilidad del improprio» la propia escritura se convierte en motivo central:

Habría que fabricar una escritura, pensé, como un vaciado de escayola que, golpeada, revelara sólo la oquedad. Sí, lo hueco, lo que sólo se iba llenando de residuos purulentos o de formas abandonadas del ajeno vivir. Lo hueco no duerme, pensé.

Y en «La última lección», un maestro antropófago es el protagonista del poema.

En general, y de estos dos títulos, cabe decir que Valente tiende a bordear los límites del poema en prosa. Se sitúa en ese espacio en el que es muy difícil decantarse de una manera tajante. No debemos olvidar que el poema en prosa es un género más libre y de límites menos definidos que otros géneros, y de ahí que debamos aceptar la posibilidad de que sobre algunos textos no podamos dar una adscripción definitiva.

No amanece el cantor, compuesto íntegramente por poemas en prosa, incluye 54 textos divididos en dos capítulos: el primero, «No amanece en cantor» con veintidós textos, y el segundo, «Paisaje con pájaros amarillos», con treinta y dos. Formalmente todos los textos son muy breves y están escritos en un único párrafo que no sobrepasa un tercio de la página, entre dos y diez líneas. Para Sánchez Robayna (1999: 155-6)¹¹, «el libro se ordena como una doble secuencia en la que un extremo fragmentarismo diluye toda idea de construcción en favor de una libre, desnuda manifestación de la palabra».

Fragmentos de un libro futuro (2000)¹², publicado póstumamente y conformado como una especie de testamento lírico y diario último del poeta, agrupa textos en verso y prosa escritos entre 1991 y 2000. La veintena de poemas en prosa que incorpora nos remiten formalmente a los textos de *No amanece el cantor*, escritos en un solo párrafo que, en ocasiones se resuelve en una sola frase:

Este sueño que acabo de soñar y en cuyo tenue borde te hiciste no visible, limita con la nada.

Ambos libros continúan las mismas líneas temáticas iniciadas en *Material memoria* y asentadas en *Mandorla*. Coinciden en lo que se ha llamado «el descenso a la memoria de la materia», y, sobre todo con *Mandorla*, en la presencia del elemen-

¹⁰ Véase al respecto el interesante artículo de Julián PALLEY (1992) «El ángel y el yo en la poesía de José Ángel Valente».

¹¹ De SÁNCHEZ ROBAYNA véase también el prólogo que hace a *El fulgor. Antología poética* (1998).

¹² Recoge textos publicados en *Nadie* (Taro de Tahiche-Madrid, Fundación César Manrique, 1966), libro que constituyó un avance de *Fragmentos...*



to erótico asociado a la mística. El poema que abre la colección perfila nítidamente los ejes temáticos sobre los que gira todo el libro:

El cuerpo del amor se vuelve transparente, usado como fuera por las manos. Tiene capas de tiempo y húmedos, demorados depósitos de luz. Su espejo es la memoria donde ardía. 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.

La figura del «tú», destinatario interno en la mayoría de los poemas, es el interlocutor de sí mismo que adopta diferentes imágenes, o bien es su propio cuerpo, o su memoria, o su alma: «Y tú ¿de qué lado de mi cuerpo estabas, alma, que no me socorrías?» («[Y tú...]»); en varias ocasiones adopta un ya familiar aire místico: «Paisaje sumergido. Entré en ti. En ti entréme lentamente. Entré con pie descalzo y no te hallé.» («[Paisaje]»). A veces, el «tú» al que se dirige el poeta es el hijo muerto, al que dedica toda la sección «paisaje con pájaros amarillos». Y en el último poema se dirige a Agone, personaje extraído de *Los cantos de Maldoror* —y que también aparece citado en *El inocente y Mandorla*—:

Ahora que sentado solitario ante la misma ventana veo caer una vez más el cielo como un lento telón sobre el final del acto, me digo todavía ¿es este el término de nuestro simple amor, Agone?

Se asocia este personaje, según apunta Domínguez Rey (1994: 88 y 89), con la infancia, la adolescencia, y «con la muerte en cuanto correlato de lucha interna con preguntas sin fondo».

José Ángel Valente fue el autor de esta época que con más intensidad y acierto cultivó el poema en prosa. Desde *El inocente* (1970) ha incluido regularmente poemas en prosa en todos sus libros en verso, a los que hay que añadir *Tres lecciones de tinieblas* (1980) y *No amanece el cantor* (1992), compuestos exclusivamente por poemas en prosa, además de los casos especiales de *El fin de la edad de plata* (1973) y *Nueve enunciaciones* (1982), integrados por poemas en prosa y relatos líricos. La naturaleza de la significación del signo literario, motivo temático fundamental de toda su obra, el lenguaje depurado y desprovisto de todo ornato, así como el uso de la introspección y el desdoblamiento del yo lírico, son elementos caracterizadores de su poesía que la convierten en la propuesta estética más completa y lograda de este momento.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS MOLTÓ, Amparo (1981) «El espacio en la poesía de José Ángel Valente», *Ínsula*, núm. 412, pp. 1 y 10.
- ANCET, Jacques (1992) «Prefacio a *Interior con figuras*», en Claudio Rodríguez Fer (ed.), pp. 207-209 (1ª ed. en francés, París, 1987).
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago (1984) *Voces y ecos en la poesía de José Ángel Valente*, University of Nebraska-Lincoln.
- DEBICKY, Andrew P. (1992) «La intertextualidad y la respuesta del lector en la poesía de José Ángel Valente (1967-1970)», en Claudio Rodríguez Fer (ed.), pp. 54-73. [Antes en *Hispanic Review* (1983), pp. 251-267. Traducción de Jo Dee Anderson.]
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio (1989) «Prólogo» a José Ángel Valente, *Treinta y siete fragmentos*, Barcelona, Àmbit Serveis Editorials, pp. 9-18.
- EL MALEH, Edmond Amran (1992) «Lecciones de tinieblas», en Claudio Rodríguez Fer (ed.), pp. 215-220. [Antes en *Químera*, 58 (1987).]
- ENGELSON MARSON, Ellen (1994) «Una peregrinación por el pensamiento crítico de José Ángel Valente: en busca del centro poético», en Claudio Rodríguez Fer (ed.), pp. 57-74.
- GIMFERRER, Pere (1992) «Trayectoria de José Ángel Valente», en Claudio Rodríguez Fer (ed.), pp. 39-42. [Antes en *Radicalidades*, Barcelona (1978), pp. 142-145.]
- GONZÁLEZ-MARÍN, Carmen (1992) «*Mandorla*: puerta, quietud, semilla», en Claudio Rodríguez Fer (ed.), pp. 221-226. [Antes en *Ínsula*, núm. 442 (1983).]
- GOYTISOLO, Juan (1992) «Introducción a *Material memoria*», en Claudio Rodríguez Fer (ed.), pp. 210-214. [Antes en *Syntaxis*, 18 (1988).]
- JIMÉNEZ, José Olivio (1998) *Poetas contemporáneos de España y América (ensayos críticos)*, Madrid: Editorial Verbum.
- LEZAMA LIMA, José (1976) «José Ángel Valente: un poeta que camina su propia circunstancia», *Revista de Occidente*, 9 (tercera época), pp. 60-61.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (1992) «Tàpies y Valente: hacia una visión de la materia interiorizada», en Claudio Rodríguez Fer (ed.), pp. 295-303. [Antes en *Espacio*, II (1985), pp. 22-25.]
- MAS, Miguel (1986) *La escritura material de José Ángel Valente*, Madrid, Hiperión.
- PALLEY, Julián (1992) «El ángel y el yo en la poesía de José Ángel Valente», en Claudio Rodríguez Fer (ed.), pp. 312-330. [Antes en *Hispanic Review*, núm. 55 (1987).]
- POLO, Milagros (1983) *José Ángel Valente. Poesía y poemas*, Madrid, Narcea de Ediciones.

- (1994) «La prosa de Valente: hacia una estética del origen», en Claudio Rodríguez Fer (ed.), pp. 181-251.
- RISCO, Antón (1994) «La narración de José Ángel Valente», en Claudio Rodríguez Fer (ed.), pp. 157-168.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio (1992) (ed.) *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus Ediciones, Col. El escritor y la crítica.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1998) «Prólogo» a José Ángel Valente, *El fulgor. Antología poética (1953-1996)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, pp. 7-20.
- (1999) «Pensamiento y figura de José Ángel Valente», en *La sombra del mundo*, Valencia, Pre-Textos, pp. 139-165. [Antes en T. Hernández Fernández (ed.), *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995; y previamente, en parte, en *Guadalimar*, núm. 31 (abril de 1978), pp. 55-57.]
- ULLÁN, José-Miguel (1981) «De la luminosa opacidad de los signos», prólogo a José Ángel Valente, *Noventa y nueve poemas*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 7-22.
- VALCÁRCEL, Eva (1989) *El fulgor o la palabra encarnada. Imágenes y símbolos en la poesía última de José Ángel Valente*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU).
- VALENTE, José Ángel (1989) *Lectura en Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, UIMP.