

# Las formas de la elegía en *No amanecer el cantor*, de José Ángel Valente: la inefabilidad de la muerte

Anna Montes Espejo

([anna.montes.espejo@gmail.com](mailto:anna.montes.espejo@gmail.com))

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

## Resumen

Abordaremos *No amanecer el cantor*, poemario de Valente, centrándonos en su desarrollo la elegía, desmarcándose de modelos clásicos y románticos, y contribuyendo así a la construcción de su propio cosmos poético, del que sobresale la inefabilidad del lenguaje, y un sentimiento esencial que sigue la estela de Mallarmé y Celan.

## Abstract

We will discuss *No amanecer el cantor*, the collection of poems by Valente, focusing on how this author develops the elegy, distinguishing it from the classical and romantic models, thereby contributing to the construction of his own poetic cosmos, in which stands out the ineffability of the language, as an essential emotion, which follows the lead of Mallarmé and Celan.

## Palabras clave

José Ángel Valente  
Stéphane Mallarmé  
Paul Celan  
*No amanecer el cantor*  
Elegía  
Inefabilidad

## Key words

José Ángel Valente  
Stéphane Mallarmé  
Paul Celan  
*No amanecer el cantor*  
Elegy  
Ineffability

*AnMal Electrónica* 37 (2014)  
ISSN 1697-4239

*Este sueño, que acabo de soñar y en cuyo tenue borde  
te hiciste no visible, limita con la nada.*  
(José Ángel Valente, *Diario anónimo*,  
entrada del 28 de junio de 1991)

«El 28 de junio murió Antonio» (Valente 2011: 258). Así se inicia la entrada del 3 de septiembre de 1989 del *Diario anónimo (1959-2000)*, de José Ángel Valente. Es la primera referencia al fallecimiento de su hijo Antonio Valente Palomo (1957-1989), que se encuentra entre esos valiosos apuntes misceláneos.

*No amanecer el cantor* (1992) tiene como inevitable trasfondo biográfico la muerte del hijo del autor. Por esta razón, se puede interpretar como una elegía,

pero que no abusa de grandilocuencias ni patetismos como la elegía clásica, sino que, como toda la poesía de Valente, alumbra en la palabra la inefabilidad. De hecho, una sola referencia concreta y explícita a la muerte de Antonio Valente se encuentra en el poemario: «cuando tú ya no estás y el último verano arrastró hacia lo lejos tus imágenes» (Valente 1993: 107). La esencialidad del sentimiento de Valente podría aproximarse por su ausencia de afectación al de *Pour un tombeau d'Anatole*, de Stéphane Mallarmé.

*No amanecer el cantor* es un título muy particular, pero no se limita a designar el poemario, sino que también da nombre a una de sus secciones, precisamente a aquella en la que el yo poético tratará de alcanzar a Agone; pero como constatará, ese ángel ya había fallecido. Armando López señala que Valente titulaba sus libros «una vez que el material poético había tomado forma, porque el nombre de ese material se lo daba el material mismo» ([Romarís Pais 2000: 153](#)). Concepción de la palabra que ha aparecido en este poemario, especialmente, en torno al «nombre secreto» del hijo. El título, por una parte, sitúa la lectura en una noche simbólica, que interpretada elegíacamente, tiene su causa biográfica, de la que inexorablemente el *cantor* nunca podrá escapar; figura, que por otra parte, tan solo aparece en el primer poema del libro, «El cuerpo».

Acertadamente, Romarís Pais ([2000: 145](#)) comenta las influencias del Conde de Lautréamont y José Lezama Lima en Valente, y el uso que dan esos escritores al concepto de *canto*. *Cantar* implica un auditorio atento, no el anhelo de la fama a través de una poesía falsa y acomodaticia, sino una búsqueda, una proclamación; además de una facultad innata, incluso de cierta necesidad ética y moral.

No es de extrañar que José Ángel Valente pensara situar como epígrafe a *No amanecer el cantor* la sentencia de Edmond Jabès, «Ô vide alvéole du Rien» (Valente 2011: 290), pues este poemario muestra la verdadera Nada que queda al sufrir por «sobrevivir a lo vivido» (Valente 1993: 113). La misma ausencia se erige como espacio en ese declinar de la tarde, abocado a nunca ver el alba: «¿Sería este vacío tuyo lacerante lo que hace de pronto un espacio lugar? ¿Lugar, tu ausencia?» (Valente 1993: 109).

Este libro de Valente se divide en dos partes: «No amanecer el cantor», con 22 poemas, y «Paisaje con pájaros amarillos» —título que tomó Valente del cuadro homónimo de uno de sus pintores favoritos, Paul Klee, como destaca Lacalle Ciordia

(2000: 20)—, que incluye 32 poemas. «Paisaje con pájaros amarillos» puede identificarse como la parte elegíaca por excelencia; sin embargo, «No amanece el cantor» contiene poemas difíciles de encajar en la tradición de ese canon, ya que se mezclan en esta parte prosas poéticas metaliterarias, como «Veo, veo» e «Imágenes», con un texto tan sensual como «Los muslos». Asimismo, «What killed» y «Quería» tampoco se ciñen a la línea elegíaca. No obstante, todos estos poemas tienen en común la aparición de la muerte, aunque sea en una sexualidad estertórea.

La metapoésía rige las directrices de *No amanece el cantor*, especialmente «Veo, veo», poema que se acerca mucho a la célebre composición de Antonio Machado, perteneciente a *Proverbios y cantares*; así como la aparición de la «transparencia» lleva a «La transparencia, Dios, la transparencia», de Juan Ramón Jiménez, poeta, que a pesar de la tónica dominante en su generación, reconoció y apreció tanto Valente, distinguiéndose de ese grupo como un «corredor de fondo» ([Romarís Pais 2000: 150](#)).

La acción de *ver* se convierte en problemática; de hecho, la complicación reside en la *mirada*, no en el órgano; la intención, algo innato, determina a ese sentido: «El problema no es lo que se ve, sino el ver mismo. La mirada, no el ojo. Antepupila» (Valente 1993: 27). Sin embargo, el yo poético va mucho más allá, en esa noche cerrada es incapaz de ver, ha alcanzado la mortecina «transparencia», el «no color».

La incapacidad para ver se complementa con la figura del espejo. El poeta no puede contemplarse, ese objeto no le devuelve su reflejo, ya es otro, es un ser escindido en el que no puede encontrar al hijo: «En el espejo se borró tu imagen. No te veía cuando me miraba» (Valente 1993: 91).

La línea metapoética continúa con la crítica al tipo de poeta que no soportaba Valente, aquel que en el verso busca ser «elegante y despiadado», invadido por la *mediocridad* pseudo-romántica y oficial. El que solamente se centra en la búsqueda de la fama, no de la poesía:

    Pero en los versos quiso ser elegante y despiadado, sin advertir que a veces navegaba entre el aire ramplón y el soplo cursi. Adiós, amigo de pocas veces y escasas convergencias [...] la impermeabilidad pugnaz de los mediocres ya no permitirán que nos veamos (Valente 1993: 35).

Desde el primer poema, el lector se adentra en un viaje espiritual hacia el centro, en el que se descubre la nada, el vacío absoluto. La luna es el «signo» (Valente 1993: 103) que polarizará todo el poemario.

El espacio urbano que se muestra en los últimos poemas, como «La blancura», es una ciudad hostil: todos los elementos se vuelven contra el yo poético, desde las nubes, al espacio —«Las nubes como bestias abatidas al ras de las techumbres. La lividez del ala o del espacio como placa metálica sobre nuestras cabezas» (Valente 1993: 115)—, el mundo teñido de muerte es gris, está vacío, es un desierto absoluto.

El ambiente que domina el poemario es la noche, ya desde «El cuerpo», único en el que se menciona el título del libro, así como la figura del *cantor*. Esa inmersión en la oscuridad será tan profunda que provocará la incapacidad al yo poético de encontrar la luz otra vez más.

El desierto, lugar genésico de la poesía para Valente, vuelve a aparecer en este libro, concretamente en «No dejéis morir»: es del desierto de donde precisamente emerge la voz de los «viejos profetas». La figura de los profetas aparece de un modo reivindicativo, cuando el yo poético arremete contra la usura que se cobra vidas; este argumento volverá a aparecer al final del poemario, en «Ciudad de pálidas usuras» (Valente 1993: 115). Ese desierto enlaza con el poema «El centro», en el que se relata la inanidad que lo integra. Precisamente, es un lugar donde no se puede ver, solamente está formado por «espejos» que no devuelven la imagen del propio rostro, en un tiovivo que absurdamente gira y gira, incapaz de detenerse en la deseada infancia, ya perdida para siempre.

El primer poema de *No amanece el cantor*, «El cuerpo», muestra una corporeidad que posee luz, que era depósito de la memoria del yo poético, espejo donde se podía ver: «Su espejo es la memoria donde ardía» (Valente 1993: 13). El hijo yace inerte, reconcentrado en su nada, y el poemario será un oxímoron, una «noche iluminada», cuya alba nunca llegará para el yo poético, pues toda la luz ha quedado presa en el cuerpo de ese ser. El rasgo del alba en este poemario es enmarcado por Giorgio Agamben como un rasgo propio de las albas medievales, situando a Valente como uno de los últimos exponentes de este tipo de composición (cfr. en Valente 1998: 17).

La memoria, concepto clave para José Ángel Valente, también tendrá una función crucial en esta elegía. El olvido impregna los poemas, la incapacidad de recordar lleva a la muerte, al abandono absoluto. Cualquier recuerdo resulta

mortuorio e inútil a ojos del yo poético: «Escayolas ociosas, pelucas polvorientas, crasas figuras [...] Memoria suya, dicen; te preguntas de qué, de quién, de cuándo, de qué muerte» (Valente 1993: 33).

El poema «Los muslos», ya presente en el diario personal del autor, en la entrada del 4 de agosto de 1991 (Valente 2011: 292) —en el *Diario anónimo (1959-2000)* también aparecen otros poemas de *No amanece el cantor* sin variantes, como «Tenía» (Valente 2011: 289)—, presenta una sensualidad difícil de encajar en una elegía, aunque aparece la figura del pájaro, que surge del cuerpo de la mujer, de su misma risa. El pájaro se erigirá como ente dominante de la primera sección del poemario, que ya en «Paisaje de pájaros amarillos» tomará tintes trágicos en su identificación con Agone.

«Imágenes» hace referencia a la composición del poema, al mismo texto: «Textos borrados, reescritos, rotos» (Valente 1993: 41), pero ya no sirven las palabras, además de no poder verse, el poeta tampoco encuentra respuesta, tan solo ecos; ya no tiene ninguna función ni sentido preguntar, como queda patente en «La paciencia», donde leemos: «Siembras palabras y responden ecos, ecos de ecos en la bóveda de la desolación» (Valente 1993: 41).

En «What killed» —desconocemos si aquí «dinosaurios» es una errata, ya que en inglés debería ser «dinosaurs»— el yo poético se sitúa ante un Big Bang apocalíptico, e insinúa sibilinamente si no fue un desastre planeado, vinculándose macabramente al escritor que citará José Ángel Valente en «Quería». Dos ciudades harán incursión en la primera parte del poemario: Berlín y París. La primera aparecerá en «Quería»: el poeta se sitúa en la avenida berlinesa Unter den Linden, aunque parece querer ir más allá y establecer un acto fundacional mediante la palabra a través de la designación del nombre a esa calle, «igual que los *graffiti*» (Valente 1993: 51). El yo poético recuerda la cruenta *Todesfuge*, de Paul Celan —Valente tradujo el verso que aparece en el poema como «la muerte es un maestro venido de Alemania» (2002: 251)— en el día de difuntos, mientras una niña, insensible a la tragedia que le recorre, corretea a su alrededor, haciendo más visible que nunca la transparente frontera.

En París —desconocemos si es errata o intención del poeta dejar en minúscula el nombre de la capital francesa (Valente 1993: 55)—, ya aparece ese *tú* innominado que posteriormente será identificado («En el cielo», último poema de la primera parte). Curiosamente, ese otro aparece identificado bajo la figura de un «ángel»,

rodeado de ese halo de luz que envolvía el «cuerpo del amor» y de esos «azules» que aún tienen matices de idealidad. Dolorosamente, la imagen se trunca. Los ángeles están brutalmente ejecutados, «degollados», decapitación que ya ha aparecido en «Inmersión».

La segunda parte del poemario, «Paisaje con pájaros amarillos», ya contiene en su título dos elementos que han surgido con anterioridad: el *pájaro* que brota del cuerpo femenino y el *amarillo* identificado con el otoño y presente en muchas composiciones —de hecho, hay en la primera parte un poema, «El otoño», dedicado en exclusiva a esta estación, depresiva para el poeta—. En esta sección del poemario, la elegía se expresa en prosas poéticas breves, en los que los silencios e interrogaciones retóricas son mucho más significativos que lo que se consigue expresar, el lenguaje no alcanza las cotas de inefabilidad que demanda el vacío.

Es relevante notar que aparece la figura de un «dios» innominado, y no identificable con el cristiano; de hecho, en los escasos poemas en que se le cita, siempre mantiene la minúscula. El yo poético no confía en esa figura, la desprecia, parece que incluso la culpa de la desaparición de Agone. Al cabo del tiempo, se sorprende de haber confiado en «dios»: «No pude descifrar, al cabo de los días y los tiempos, quién era el dios al que invocara entonces» (Valente 1993: 111).

Es notable cómo llega el poeta a transmitir cuán desvalido se siente ante la ausencia del hijo. La soledad le invade y se siente incapaz de llegar a él, ni tan solo la palabra, ni el silencio serán útiles. En el declinar machadiano de la tarde, es desgarrador observar cómo no puede ni recordar el nombre con el que llamaba a ese *tú*, «un nombre tuyo». Agone ya no volverá, ni el poeta podrá alcanzarlo con ninguno de sus medios, porque el «nombre secreto» ha perdido su validez al no existir ya el hijo. La persona pertenece al nombre, no al revés, el universo es lenguaje, y su olvido implica su muerte, la nada.

«Un hombre» tiene un fondo biográfico tremebundo: es el padre llevando las cenizas del hijo, un momento recogido en su diario: «Hoy, hacia la una y media, recogí las cenizas de Antonio en Saint Georges. Caía una lluvia menuda y fría. Volví a sentir un intensísimo dolor» (Valente 2011: 266). Incluso, el yo poético expresa su anhelo por que la muerte le habite, para así estar con el ser perdido; el encuentro que pretende el yo poético al *entrar* en ese *tú* resulta frustrado, se intensifica así más ese dolor al ser el sentimiento contrario en la composición de san Juan de la

Cruz: «En ti entréme lentamente. Entré con pie descalzo y no te hallé. [...] No teníamos ya señal con que decirnos nuestra mutua presencia» (Valente 1993: 75).

Agone —que ya aparece en los poemarios de Valente, *El inocente* (1970) y *Mandorla* (1982)—, ese ser que en sí mismo contiene la raíz de la lucha, es en este poemario el *alter ego* de Antonio Valente y del mismo José Ángel Valente. Agone esconde en sí mismo la lucha fracasada contra la muerte, que para el poeta representa el fin de una etapa, de su infancia común a la de su hijo: «Ahora ya sé que ambos tuvimos una infancia común o compartida, porque hemos muerto juntos» (Valente 1993: 93). Asimismo, la agonía aún contiene en sí misma rescoldos de vida, que para Valente consiste en un acto de amor, como el «cuerpo del amor»; aunque en *No amanecer el cantor* no se alberga ningún tipo de esperanza.

Pero el yo poético se resiste a creer en la muerte de Agone. Si nadie la presencié, si no la *vio*, entonces no falleció; incluso, el cuerpo ya sin vida se vuelve desconocido, ajeno al ser que vivía en él: «Ya no quedaba en ti señal alguna que te hiciera nuestro» (Valente 1993: 69). La idea del testimonio vuelve a recuperarse en uno de los últimos poemas, «A veces», donde el yo poético no acierta a reflejar la experiencia de la muerte, ya que tampoco puede averiguar qué es:

La proximidad de la muerte es el encuentro de dos superficies planas y desnudas que repeliéndose se funden. ¿Eso tan sólo? No sé. Pasar al otro lado no es bastante sin el testimonio cierto del testigo que no he acertado aún a transcribir (Valente 1993: 117).

Sin embargo, el concepto de muerte que maneja José Ángel Valente va mucho más allá del tradicional elegíaco. Para el yo poético, fallecer no es simplemente desaparecer, es *desnacerse*, es decir, volver al origen, al estado previo a la concepción. Ese ser ya no será ni engendrado, por lo tanto, la muerte lo sitúa en ese estado previo, en la nada más desértica y estéril.

El poemario utiliza la prosa poética, que fluye con gran intensidad y consigue transmitir abandono, desesperación y, especialmente, una total y absoluta soledad e impotencia ante la muerte. Respecto a elementos más formales, tan solo cuatro poemas de la primera parte, «No amanecer el cantor», presentan una especie de título o anotación al final de los respectivos textos y entre paréntesis: «Los personajes» —este poema lleva un apunte que puede hacer referencia a André

Malraux, al tomar el título de sus memorias: *Antimemorias*—, «Los muslos», «What killed» y «Quería».

El escritor se sitúa en la frontera entre la vida y la muerte para dar cuenta de su pérdida. Ahora es un ser débil, escindido, un simple «tenue reborde de inexistente sombra» (Valente 1993: 119), al borde de la transparencia, entre los límites de la vida y la muerte. El «telón» baja en «Ahora»: el cantor se sume en una noche perpetua y el «reino de inocencia» (Valente 1993: 17) ya no será posible.

#### BIBLIOGRAFÍA EMPLEADA

- M. A. LACALLE CIORDIA (2000), *La poética de José Ángel Valente*, Navarra, Gobierno de Navarra.
- A. ROMARÍS PAIS (2000), [«José Ángel Valente: sobre el cantor y su memoria»](#), *Moenia*, 6, pp. 143-175.
- J. A. VALENTE (1993), *No amanecer el cantor*, Barcelona, Tusquets.
- J. A. VALENTE (1998), *El fulgor. Antología poética (1953-1996)*, ed. A. Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- J. A. VALENTE (2002), *Cuaderno de versiones*, ed. C. Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- J. A. VALENTE (2011), *Diario anónimo (1959-2000)*, ed. A. Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg.