

HACIA EL «POETA-CAMALEÓN»: PRETENSIONES DE IMPERSONALIDAD EN LAS AUTOPOÉTICAS ENSAYÍSTICAS DE VALENTE¹

TOWARDS THE «CAMELION-POET»:
ATTEMPTS OF IMPERSONALITY IN THE
VALENTE'S ESSAY AUTOPOETICS

MARÍA CLARA LUCIFORA

Universidad Nacional de Mar del Plata

RESUMEN: En las autopoéticas ensayísticas, los escritores ponen de manifiesto su ideología artística al tiempo que construyen una autofiguración que pretende guiar el derrotero de las interpretaciones de su obra y de su inserción en el campo artístico e intelectual. Este trabajo se centra en un corpus de ensayos eminentemente autopoéticos de José Ángel Valente, escritos a partir de 1970, para explorar la construcción de un sujeto ensayístico siempre en fuga, un «poeta-camaleón» (en palabras de Keats) signado por el intento persistente de alcanzar la impersonalidad, para dejar que la verdad del mundo fluya a través de él. Sin embargo, la figura de autor de Valente es tan potente en el campo artístico que ese intento se frustra y la pretensión de auto-extinción se convierte en un ejercicio discursivo, índice de una posición ética irrenunciable.

PALABRAS CLAVE: José Ángel Valente; ensayos; poeta-camaleón; impersonalidad.

ABSTRACT: In the essay autopoetics, writers highlight their artistic ideology, and at the same time, they build an autofiguration that aims to guide the interpretations of his work and its inclusion in the artistic and intellectual field. This paper focuses on a corpus of essays eminently autopoetic of José Ángel Valente, written since 1970, to explore the construction of an essay subject always in flight, a

1 Este artículo fue elaborado a partir de un fragmento de mi tesis doctoral, titulada *Hablar ex-persona: las autopoéticas como máscaras en Cernuda y Valente*, dirigida por la Dra. Laura Scarano y aprobada con la máxima calificación (Universidad Nacional de Mar del Plata, junio de 2016).

«*camelion-Poet*» (in Keats' words), marked by the persistent attempt to reach impersonality, to let the truth of the world flow through him. However, the figure of Valente as an author is so powerful in the artistic field that this attempt is thwarted. Thus self-extinguishing intention becomes a discursive exercise, and index of an unwavering ethical position.

KEY WORDS: José Ángel Valente; essays; *camelion-Poet*; impersonality.

Hay un paralelismo entre el desarrollo creador del poeta y el desarrollo espiritual del místico. Keats en una carta de 1829 señala que el poeta es el único ser en el mundo que no tiene identidad: es el drama del camaleón-poeta. Porque mientras él no cree en sí el vacío, no puede ser transparente al universo. Ese es el problema del escritor que comienza: desea expresarse él, quiere que lo vean. Y si no aprende a negar el yo y madura el proceso, no hay posibilidad de crear (Valente, en Berger, 1998: 4).

INTRODUCCIÓN

En la producción total de cada artista, podemos observar un conjunto de textos que colaboran con el armado de una autofiguración autoral interesada, es decir, planificada más o menos conscientemente, en función de su ubicación (real o pretendida) tanto en la línea genealógica como en el campo artístico-intelectual. Es por eso por lo que podemos advertir en cada obra lo que hemos dado en llamar un «espacio autopoético» (Lucifora, 2015; 2019), conformado por la presencia de índices autorreferenciales de tipo temático, de sujeto, genealógico y de posicionamiento². Estas huellas remiten a

- 2 Hemos clasificado estos índices autorreferenciales en cuatro categorías: 1) temáticos: referidos al hecho artístico, como concepciones sobre la poesía, el poema, el proceso creador, el lenguaje, la obra; 2) de sujeto, que pueden ser del autor: el sujeto se predica a sí mismo como escritor/artista, en correlación con sus presupuestos estéticos, configurando una imagen de sí que puede incluir referencias biográficas supeditadas a ella, así como las circunstancias de su escritura artística, entre otros; o del lector: que es invocado en el texto; 3) genealógicos (diacronía): armado de una genealogía, una línea de precursores a la cual el autor se adscribe, incluyendo aquí aquello que considera su tradición; 4) del campo literario (sincronía), que pueden ser de polémica, es decir, referencias al conjunto de actores

un proyecto de escritura y delinear una imagen de autor, que está compuesta por las diversas figuraciones que se materializan en los textos, al modo de un puzzle.

Este espacio autopoético se manifiesta con mayor fuerza en los textos que denominamos autopoéticas propiamente dichas³, es decir, aquellas caracterizadas por poseer una considerable cantidad de índices autopoéticos, en posición dominante. Este conjunto textual puede manifestarse en una gran diversidad de géneros y subgéneros, con estructuras y convenciones diferentes, que focalizan en distintos aspectos según su especificidad (ensayos, prólogos, cartas, diarios, entrevistas, poemas, etc.). Por eso, entre las autopoéticas también es posible distinguir dos conjuntos discursivos: el regido por la convención de referencialidad (que podemos incluir en la amplísima categoría de «géneros ensayísticos») y el regido por la convención de ficcionalidad⁴.

-
- del campo literario a los cuales el autor se opone en las autopoéticas, respondiendo anticipada o posteriormente a cuestionamientos ajenos; o de aceptación/consagración: aquellos en los que el poeta da cuenta del reconocimiento obtenido de parte de sus pares o de las coincidencias y acuerdos con ellos (Lucifora, 2015; 2019).
- 3 Distinguimos las autopoéticas de los otros textos que participan de este espacio autopoético, pues también en ellos es posible rastrear estos índices, aunque de forma fragmentaria y dispersa a lo largo de la trama textual y siempre en una posición marginal. Pueden aparecer en un poema, una novela o un ensayo; pueden estar exhibidos ostensivamente u ocultos solo a la vista del lector especializado. Si bien estas marcas aportan elementos significativos en la construcción de la ideología estética del autor, su función será inmensamente variada y deberá ser analizada de acuerdo con múltiples parámetros que incluyen la constitución del texto en el que se ubican, la obra total en el que este se inserta, el autor, el contexto, etc. (Lucifora, 2015; 2019).
- 4 Al hablar de la convención de ficcionalidad, nos remitimos específicamente a lo teorizado por Walter Mignolo, quien afirma que la marca distintiva para el reconocimiento de la conformidad con esta convención es la «no-correferencialidad entre la fuente ficticia de enunciación (narrador) y la fuente no-ficticia de enunciación (autor)» (1981: 89). En analogía con ello, postulamos la convención de referencialidad, por la cual ambas fuentes de la enunciación coinciden, es decir, hay «correferencialidad». Esto no significa, por supuesto, eludir el hecho de que el yo que emerge de estos discursos es una construcción, producto de la mediación verbal, que no coincide con el sujeto histórico. Sin embargo, las autopoéticas de este conjunto, que constituyen nuestro objeto de estudio, manifiestan una voluntad de identificación entre el sujeto histórico y el sujeto textual y en esa identificación ganan gran parte de su fuerza perlocutiva, pues el lector no duda de ella, más allá de que reconozca (aunque a veces lo olvide en el fluir de la lectura) el carácter de artificio que implica toda construcción lingüística (Lucifora, 2015; 2019).

Para este trabajo, nos centraremos en un corpus perteneciente al primer conjunto: las autopoéticas ensayísticas del escritor gallego José Ángel Valente (1929-2000). Realizamos este recorte porque consideramos que este tipo de autopoéticas son un espacio de construcción del yo autoral a través de las palabras, aun cuando las estrategias discursivas, el nombre propio, la circulación y la recepción de estos discursos de tipo ensayístico en el campo literario induzcan al lector a la identificación inmediata entre sujeto textual y sujeto empírico. Establecido el principio constructivo, y en función de esta tendencia a la identificación, es posible pensar que las autopoéticas ensayísticas son una plataforma de presentación adecuada para un autor y su obra, pues le otorgan una instancia de auto-figuración, que responde a sus intereses y aspiraciones en el medio cultural, intelectual, literario en el que se inserta o pretende insertarse (Lucifora, 2015; 2016: 6; 2019).

Para abordar el caso de José Ángel Valente, es necesario realizar algunas aclaraciones previas. En primer lugar, la selección de textos se ve problematizada por la fuerte presencia de índices autopoéticos en la mayoría de sus textos ensayísticos. Esto quizá motive la observación del lector especializado sobre la necesidad de agregar otros al conjunto elegido; sin embargo, y por una cuestión de orden, hemos establecido el criterio metodológico de seleccionar aquellos en los que habla principalmente de su teoría estética, sin prestar atención a otros autores, a una situación histórica, a una institución, etc. Igualmente, no dejamos de lado el hecho de que, en una instancia posterior, será necesario poner en diálogo todos los textos para trazar un diseño más integral de este espacio autopoético poliédrico, en el que es posible incluir la gran mayoría de las producciones del autor.

En segundo lugar, vale advertir que abordar este corpus textual requiere de un esfuerzo hermenéutico doble, para separar el contenido de lo dicho del modo de decirlo y establecer claramente el gesto que el escritor lleva a cabo a través de su texto. Este esfuerzo de distanciamiento lidia también con el hecho de que muchos textos críticos sobre Valente presentan una dificultad: el discurso de sus autores tiende a mutar hasta convertirse en una glosa del propio discurso valentiano, hecho que nos planteó el desafío de evitar que nuestro propio discurrir se mimetice con el suyo.

Además, esta contundencia de la voz ensayística del escritor gallego complica su estudio en cuanto que genera una tendencia a

identificar la voz textual con la persona del escritor, sin problematizar dicha relación. De este modo, el lector tiende a caer en la trampa de acordar con todo lo que el sujeto discursivo afirma de sí mismo y de su obra, olvidando que el mismo Valente nos advirtió sobre la imposibilidad de la autobiografía y la necesidad de sospechar ante la tentación de una identificación lineal:

¿Hacer un autorretrato? ¿Retratarse, retratar al sí mismo? Pero el sí mismo solo es visualizable por oposición a otro [...] 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 reconocerme («Boceto improbable», *ABC*, 1994 [2008: 1497]).

Algo similar afirma en «Breve memoria»: «La autobiografía es siempre autobiografía de otro: del otro o de los otros que fuimos [...] Naufragio radical de la automemoria en la infinitud de los espejos cruzados» (2008: 1375-1376). Al respecto, Andújar Almansa señala que

no hay posibilidad de restaurarse, de restituirse biográficamente, porque la literatura, además de provocar un extrañamiento, como nos ha enseñado Paul de Man en *La retórica del romanticismo* (1984), establece una nueva ruptura, desdobra al yo en una segunda naturaleza lingüística (2011: 134).

Este desdoblamiento en un yo de naturaleza lingüística que fundamenta el reconocimiento de la imposibilidad autobiográfica reafirma nuestra hipótesis e incluso la fuerza para, más allá de las dificultades, mantener la distinción entre el sujeto histórico y el sujeto discursivo, reparando en una tensión irresuelta (sobre la que luego volveremos).

Finalmente, debemos realizar algunas distinciones dentro del corpus de autopoéticas ensayísticas valentianas, que se abre con una autopresentación de 1961 y se extiende hasta su muerte en el año 2000. Dentro de este conjunto, podemos establecer dos vertientes: una de ellas está integrada por los ensayos publicados hasta 1970 aproximadamente y continúa en los textos aparecidos en la prensa: entrevistas, artículos, editoriales, reseñas, conferencias, etc., reunidos en la sección «Textos dispersos e inéditos» del tomo II de su obra completa. Se incluyen aquí también los textos que conforman la

primera parte de *Las palabras de la tribu* (1971, en adelante *PT*), todos publicados previamente en diferentes medios (antologías, *Ínsula*, *Revista de Occidente*, *Papeles de Son Armadans*, *Amauru* y *La Nación*). Esta vertiente está marcada, en un primer momento, tanto por una postulación de su teoría estética como por el establecimiento de fuertes controversias con la crítica literaria española vigente y sus paladines, lo que implica, además, su progresivo distanciamiento del llamado «grupo de los 50», aquel que había ayudado a conformar. Podríamos atribuirles a estos textos las palabras con que Jordi Doce caracteriza *PT*: «libro de un poeta joven que delimita su campo de acción y su horizonte estético e ideológico [...] en la lectura de la tradición inmediata» (2011: 208). En un segundo momento, hacia el final de la década del 80, esta vertiente se aboca principalmente a reconstruir la trayectoria literaria del poeta. Se incluyen en ella tres lecturas poéticas: Tenerife (1989), la Residencia de Estudiantes en Madrid (1989) y el Círculo de Bellas Artes también en Madrid (1999), en las que marca el camino para la interpretación de su obra; y dos discursos pronunciados en Galicia: «Figura de home en dous espellos» (1997) y «[Palabras en el acto de investidura como Doutor Honoris Causa]» (2000), en los que establece su genealogía literaria gallega. Entre aquellos ensayos iniciales y estas lecturas poéticas, Valente publica además un sinnúmero de textos críticos sobre otros autores o sobre hechos políticos, académicos, literarios, etc., y otorga una gran cantidad de entrevistas en diversos medios, de las cuales tomaremos algunos fragmentos, pues se encuentran en consonancia con la teoría poética que expresa en el resto de su obra.

Sin embargo, es posible advertir también una segunda vertiente que se inicia hacia fines de la década del 70, cuando se produce una bifurcación en su escritura ensayística y aparece lo que la crítica ha definido como «un brazo de la escritura poética, uno de sus afluentes o ramales laterales, suerte de glosa o paráfrasis de una palabra autotélica que comienza también a reproducirse libre, sorpresivamente, en el ámbito de la reflexión» (Doce, 2011: 221). En una entrevista con Danubio Torres, el poeta mismo hace referencia a este cambio en el registro ensayístico: «en mi ensayística última he tendido a llevar al ensayo la estructura del poema sin desvirtuar la precisión que exige el género. He tratado de buscar un equilibrio muy difícil» (Valente, en Torres Fierro, 1993: 70). Este afluente se ve plasmado principalmente en los siguientes libros: *La piedra y el centro* (1977-1983, en adelante *PC*), *Variaciones del pájaro y la red* (1984-1991, en

adelante *VPR*)⁵, *Notas de un simulador* (1989-2000, en adelante *NS*) y el póstumo (aunque planificado por el poeta) *La experiencia abisal* (1978-1999, en adelante *EA*). De este conjunto, destaca para nosotros *NS*, pues es el libro que consideramos enteramente autopoético y el que más se acerca, en cuanto al estilo, a la escritura poética de Valente, aunque tendremos en cuenta también algunos ensayos de los otros libros, de corte meramente autopoético: «La piedra y el centro», «Las condiciones del pájaro solitario», «Pasma de Narciso» y «Sobre la operación de las palabras sustanciales» (*PC*); «Sobre la lengua de los pájaros» (*VPR*); y «La experiencia abisal» (*EA*)⁶.

La diferenciación de ambas vertientes resulta necesaria, sobre todo desde un criterio estilístico. La primera se desarrolla principalmente en los medios de comunicación (literarios o no) en los que Valente se presenta en calidad de poeta y crítico, con la fuerza de su nombre de autor, como «dispositivo inevitable para su instalación y visibilidad como tal en el campo artístico» (Romano, 2011: 333). Presta palabras, voz y cuerpo a una imagen de sí ya instalada, respetada y reconocida (también controvertida, pero indiscutiblemente potente) en el campo literario español (e incluso europeo). Esta condición fuertemente autorreferencial (propia de la mayoría de los textos autopoéticos) se ve evadida (o, por lo menos, es lo que se pretende) en la segunda serie indicada. El sujeto procura desaparecer en pos de la centralidad de la palabra poética, núcleo de su discurso, cobrando relevancia las formas impersonales en concordancia con su creencia, ya mencionada, en la imposibilidad de la autobiografía.

-
- 5 Jordi Doce considera estos dos libros, *PC* y *VPR*, como «siameses», elaborando «retratos sucesivos y cada vez más aproximados a su poética». Este sujeto eclipsó durante mucho tiempo al Valente de *PT* (2011: 221). También Milagros Polo se refiere al «salto considerable» que marcan estos dos libros respecto de «los planteamientos estéticos anteriores a su escritura» (1994: 183).
- 6 Aunque esta distinción resulta altamente compleja por los índices autopoéticos que se presentan constantemente en la mayoría de los textos ensayísticos valentinos, seleccionamos el corpus basándonos en los criterios que indicamos como autopoéticos: textos que realizan una clara declaración sobre los postulados estéticos del autor, su trayectoria literaria y la posición como escritor en el campo literario.

DEL *ETHOS* PERSUASIVO AL POETA-CAMALEÓN

La primera etapa de las autopoéticas valentianas, como dijimos, ostenta un yo discursivo muy presente que afirma, define, distingue y juzga; todas ellas son acciones lógicas cuando lo que se pretende es proponer un nuevo modo de pensar la literatura, que impacta directamente en la lectura de los textos del autor y también en su posición dentro del campo. Por razones de extensión, no ingresaremos en este conjunto textual de manera detallada; sin embargo, acercarnos a él nos permite observar la construcción de un sujeto discursivo que, en principio, en muy pocas ocasiones se atribuye la condición de poeta. En cuanto a los textos que conforman esta primera etapa, contamos con su primera autopoética ensayística de 1961, que consiste en una autopresentación que acompaña algunos de sus poemas en la revista *El Ciervo* (Valente, 2008: 1102-1103); el artículo publicado en *Ínsula* en 1961, titulado «Tendencia y estilo»; el ensayo «Conocimiento y comunicación», que acompaña sus versos en la antología elaborada por F. Ribes, *Poesía última* (1963); las respuestas de la encuesta que *Ínsula* realizó en 1963 sobre la «nueva poesía»; el breve texto «La crítica como participación» (de 1965); las respuestas de la encuesta realizada por Batlló para su antología de 1968; la sucesión de artículos publicados entre 1968 y 1971, que incluirá luego en la primera parte de *PT* («Ideología y lenguaje», 1968; «La respuesta de Antígona», 1969; «Literatura e ideología», 1969; «La hermenéutica y la cortedad del decir», 1969; «Rudimentos de destrucción», 1971)⁷; el artículo «Situación de la poesía: conexiones y recuperaciones» (1970). Se suman a estos otros dos textos de 1970 aproximadamente, que permanecieron inéditos hasta la publicación de las obras completas, pero dan cuenta del sentir del poeta respecto de su contexto generacional: «Obra, autor y público» y «Fuera del cuadro».

En este conjunto textual, es posible observar un sujeto que se ha desplazado del centro de sus textos (a diferencia de otros poetas de su generación) para permitir el protagonismo de sus objetos de

7 Si bien algunos textos de esta primera parte de *PT* no serían estrictamente autopoéticas, pues hay un ejercicio de crítica en torno a otros textos, los postulados sobre los que se basa ese análisis colaboran en la visión de conjunto, cuyo objetivo es definir y fundamentar una poética.

estudio, rasgo llamativo al hablar de autopoéticas. Esto no implica que haya desaparecido, sino más bien al contrario. Las estrategias textuales utilizadas por Valente conforman un sujeto fuerte, que respalda las afirmaciones de su discurso, elaborando una trama argumentativa sólida y consistente. Por eso, es posible afirmar que emerge como un ensayista sumamente eficiente, que va guiando al lector, a través de un discurso fluido y por una sucesión de ideas coherentemente conectadas. Esto responde al hecho de que, en toda esta primera parte de su producción ensayística, la preocupación de Valente es «determinar nada menos que la especificidad de lo poético más allá de asideros temáticos o validaciones sociohistóricas» (Doce, 2011: 219). Este conjunto se constituye así en un núcleo importante dentro del espacio autopoético valentiano que irradia fuertemente la primera parte de su obra, postulando sus presupuestos estéticos y aportando su propia forma de concebir el hecho literario, para lo cual el sujeto ensayístico funciona como una especie de maestro. Por otro lado, no solo argumenta a favor de su postura, sino que resulta sumamente crítico e incisivo respecto de un cierto estado de cosas del campo, con el que no acuerda; por eso, si tenemos en cuenta toda la obra de Valente, podemos ver ahí los inicios de una polémica, sostenida durante su vida en una virulencia progresiva, con ese «vosotros» secundario e implícito constituido por los literatos españoles de la época, respecto del cual define su posición y al que pretende generar malestar⁸.

Sin embargo, los rasgos de este *ethos* discursivo contrastan con la caracterización que Valente va elaborando del poeta en esta vertiente de su obra. Veamos, por ejemplo, el final de su famoso ensayo «Conocimiento y comunicación»: «El poeta no escribe en principio para nadie y escribe de hecho para una inmensa mayoría, de la cual es el primero en formar parte. Porque a quien, en primer lugar, tal *conocimiento* se comunica es al poeta en el acto mismo de creación» (2008: 46). Al afirmar que el poeta escribe para «una inmensa mayoría», retoma el postulado de los poetas sociales, pero dándole un nuevo significado: el mismo poeta «es el primero en formar parte» de esa mayoría, porque el conocimiento que revela el poema se le comunica primero a él y luego a los demás lectores. Esta posición de

8 Esta permanente postura de polemizar con el campo literario es uno de los rasgos que Valente comparte con su precursor Luis Cernuda. Sobre esta cuestión, nos hemos exployado en Lucifora (2016).

«adelantado» del artista respecto de los demás hombres está planteada en términos de orden cronológico (lo recibe primero) y no por una supuesta naturaleza constitutiva de su ser (como sí lo afirmaban los románticos o el mismo Cernuda). Ahonda en esta visión cuando señala que, al iniciar el poema, «el poeta no dispone de antemano de un contenido de realidad conocida que se proponga transmitir», pues ese contenido solo es conocido «en la medida en que llega a existir en el poema» (2008: 59)⁹. La «verdad», «lo real» se alcanza en el propio proceso de creación del poema, donde se revela algo que no se conoce fuera ni antes que él. Es en ese mismo momento de la creación cuando el poeta permite que la forma verbal se adapte a la porción de realidad que se da a conocer (2008: 48). Por eso, al explicar el procedimiento poético afirma: «busco más en la poesía su raíz de conocimiento, de aventura o de gran salida hacia la realidad no expresada o incluso ocultada. Y encuentro sin buscarla (si alguna vez así me ha sido dado) la comunicación (pues el lenguaje es mi instrumento) por añadidura» (2008: 1161)¹⁰. Este «encontrar

-
- 9 En esta idea de la experiencia, sigue a Eliot, quien afirmaba que el proceso creador consiste en una experiencia en sí mismo y no parte, en forma directa y mecánica, de experiencias vitales previas: «The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an “objective correlative”; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked» (1934: 145). Para Eliot, el punto de partida es exclusivamente poético: no hay nada previo en la vivencia cotidiana; la emoción es provocada en el proceso mismo de crear el poema. También en relación con la obra de Donne, Eliot alude a la apertura de la experiencia poética y vital: «A thought to Donne was an experience; it modified his sensibility. When a poet’s mind is perfectly equipped for its work. It is constantly amalgamating disparate experience [...] in the mind of the poet, these experiences [two experiences have nothing to do with each other] are always forming new wholes» (1934: 287).
- 10 En esta cita, también está estableciendo su posición indeclinable en una polémica vigente en la época: poesía como comunicación *vs.* poesía como conocimiento. Esta polémica había sido inaugurada por Vicente Aleixandre en 1950 (con los aforismos publicados en *Ínsula y Espadaña*) y justificada teóricamente por Carlos Bousoño en 1952 (en su libro *Teoría de la expresión poética*). Como indica Lanz (2009: 30), este concepto de poesía como comunicación era defendido por la mayor parte de los poetas incluidos en la *Antología consultada de la joven poesía española*, de 1952 (de Francisco Ribes), pero fue cuestionado en tres momentos por la nueva generación que comenzaba a publicar en esos años: entre 1953 y 1955, lo hacen los textos de Barral y Gil de Biedma; en 1958, el artículo de Enrique Badosa; y en 1963, las reflexiones de los poetas incluidos en la antología *Poesía última* (elaborada también por Ribes), y en la que Valente publica la primera versión de «Conocimiento y comunicación». Es en esta última donde

sin buscar» da cuenta ya del estado de disponibilidad en el que debe permanecer el poeta, según esta perspectiva, y al que se refiere en «Obra, autor, público»: «ser poeta es alimentar un estado de inocencia, de no determinación» (2008: 1279). La gran protagonista es, entonces, la poesía, la palabra poética que revela, y el poeta se presenta como el receptor de esa palabra, sin que se le atribuyan condiciones de ser superior o iluminado. Sin embargo, no podemos dejar de advertir que seguiría estando presente la particularidad del artista respecto de esa inmensa mayoría, pues es depositario de una revelación que, a través de la palabra del poema que crea, alcanza al resto de los hombres. También la asimilación a la figura del místico genera una fuerte operación de singularización del poeta. La posición es, sin duda, ambigua y le permitirá derivar en una idea del «poeta-camaleón», elaborada por el inglés John Keats¹¹:

el *camelion Poet* carece de yo, es todo y es nada, y no tiene contenido, ni luminoso, ni sombrío, que le sea propio [...] Este estado de *no identidad* es el propio del poeta y el único que puede dar paso en él a la libre circulación del universo, a lo que espera encontrar su identidad en un medio (el propiamente creador) donde otra identidad no condicione o aborte su manifestación. La palabra solo es poética cuando alcanza ese estado de disponibilidad infinita al que corresponde en

la negación de la poesía como comunicación cristaliza claramente en una nueva formulación: la poesía como conocimiento, pero, como indica Lanz y vemos en los textos, esta conceptualización tiene un antecedente en la primera autopoética de Valente: «[Autopresentación en 1961]» (2008: 1102-1103). Es por eso por lo que González Herrán afirma que, más allá de los artículos de sus contemporáneos, la fórmula de poesía como conocimiento «tiene su más destacado y acaso primer defensor en el poeta orensano», no por haber acuñado la idea, pero sí por haberla defendido con mayor rigor e insistencia (1994: 20). Tanto Romano (2002) como Payeras Grau (2011) secundan esta opinión, afirmando que Valente es el que se posiciona en el centro de este debate con mayor intensidad, tomando distancia del concepto de poesía como comunicación de los sociales y dándole entidad a la noción de conocimiento que implica un relevo generacional.

- 11 El poeta inglés escribe en una carta del 21 de diciembre de 1817 a sus hermanos: «la Capacidad Negativa —es decir, la capacidad de un hombre que es capaz de existir en las incertidumbres, los misterios, las dudas, sin la búsqueda irritable del hecho y la razón» (Keats, 1982: 70). En otra parte, escribe: «El único medio de fortalecer nuestro intelecto es no decidirse por nada, dejar que la mente sea un camino abierto a todos los pensamientos, no una parte selecta...» (1982: 32). Esta capacidad negativa que mantiene al poeta en la indeterminación es lo que Valente toma de Keats para fundamentar la operación de borramiento del sujeto, a través de diversos recursos discursivos.

el poeta la carencia de identidad [...] Porque es la fluidez manifiesta de este [el universo] lo que la poesía aloja, desde un estado que es, en la palabra y en el poeta, vacío o latencia de significación, expectativa de lo que libremente se revela y solo así es reconocido (2008: 1168-1169).

Observamos aquí la problematización de la identidad del poeta y la necesaria relación entre el universo, la manifestación de la palabra poética y el estado de disponibilidad del yo, que fundamentará la labor literaria de Valente hasta el final. Luego acota esta definición a su propia experiencia:

En la medida en que la descripción de la experiencia personal pudiera considerarse una aportación válida, me atrevería a señalar como elemento determinante de mi propia biografía interior una conciencia cada vez más aguda de la *no contextualidad* de lo literario y de lo social (2008: 1187).

Esta *no contextualidad* (que tantas veces le fue recriminada por sus contemporáneos) o el estado de no-identidad del poeta van fundamentando, en términos teóricos, lo que se acentuará no solo en su poesía, sino también en la vertiente ensayística que nos interesa en este trabajo: el borramiento del sujeto, «la impugnación misma de toda identidad» (Sánchez Robayna, 1996: 44). Es por eso por lo que, a partir de este momento, la importancia del yo se desplaza para dejar en el centro de la reflexión la palabra poética; el yo solo importa en tanto autor abajofirmante. El gesto no es menor. Valente pretende poner en acción estos axiomas y tratará de profundizarlos a medida que avance el tiempo, aunque sin éxito, como veremos más adelante.

De este modo, la bifurcación de su obra en la década del 70, que mencionamos antes, no se da de modo abrupto, sino como una evolución por la cual los textos autopoéticos van desplazándose desde lo expositivo-argumentativo hacia un discurso más abierto, ambiguo, cercano a la modalidad de los versos valentianos, que pareciera querer llevar adelante la idea de Keats sobre el poeta-camaleón. Así, el sujeto enunciador se borrona y pretende ocultarse tras la máscara de la impersonalidad y de la ausencia. Por eso, a través de diversas estrategias discursivas, la escritura parece abandonar la aserción para optar por la sugerencia, el enigma, la apertura y el fragmento. Es curioso, por otra parte, que, a medida que el poeta va ganando

notoriedad en el espacio público, este yo autopoético se desplace hacia los márgenes del texto y, a la vez, se multiplique en diversas máscaras. Esto supone una tensión a la que volveremos luego.

EJERCICIOS DE AUTO-EXTINCIÓN

Los primeros textos ensayísticos de este ramal donde el espacio autopoético se manifiesta con más fuerza son los textos de *PC* «La piedra y el centro», «Las condiciones del pájaro solitario» y «Pasma de Narciso» (2008: 273–277); «Sobre las palabras sustanciales» (2008: 1977–1983); y el texto de *VPR* «Sobre la lengua de los pájaros» (2008: 1984–1991). Estos permanecen en un punto intermedio entre el discurso argumentativo de *PT* y el discurso críptico y fragmentario de *NS*. Si bien hay en ellos aún una continuidad lógica en el desarrollo de las ideas, el hilo discursivo comienza a romperse, con el uso, por ejemplo, de oraciones constituidas por una enumeración de expresiones que pretenden desenvolver, ampliar una idea. Por ejemplo, en «Sobre las palabras sustanciales», leemos: «Meditación en el principio, en el punto absoluto en que recomienzan perpetuamente las formas, punto absoluto de la creación» (2008: 301); o también: «Palabra total y palabra inicial: palabra matriz» (2008: 302). Son frases que interrumpen el ritmo del discurso expositivo–argumentativo para generar un espacio de reflexión, de proliferación del sentido a partir de expresiones que conducen al lector a un terreno movedizo. Otro de los recursos es la irrupción de citas ajenas (o auto-citas) en el flujo del discurso, que produce el efecto de una multiplicación de voces que se superponen:

«Según esto —dice aún Juan de la Cruz al pie de la canción primera de la “Llama”— diremos que la piedra [...] está en el más profundo centro suyo». ¿Centro de qué? ¿Centro de sí, ese centro suyo? La piedra y el centro son, en verdad, lo mismo. La separación es padecida en el desgarramiento de lo uno: «Fui la piedra y fui el centro / y me arrojaron al mar» [de una copla popular]. ¿A quién? ¿A la piedra o al centro? ¿O solamente a la piedra que era el centro a la vez? (2008: 430).

Para Polo, la ruptura del hilo discursivo genera «pasajes laberínticos» o el entrecruzamiento de citas «interdisciplinares, [que] abarcan los dos territorios de lo visible apresable y lo invisible tanteable o

enceguecido», generando «estancias de detención o saltos en el límite» (1994: 184).

También la acumulación de imágenes y símbolos de diversas tradiciones, sobre todo místicas (cristiana, judía, sufí, etc.), ingresan para dislocar el hilo lógico del pensamiento. Tal es el caso de la cita de las Sagradas Escrituras para desarrollar la relación entre la piedra y el canto:

La copla canta en un territorio muy próximo al del salmo 118 o canta, en realidad, con el salmo 118 el tema de la piedra reprobada o rechazada por los constructores, que ha de venir, al fin, a ser puesta en su lugar o en su centro, porque es piedra angular y clave de bóveda, *caput anguli*, fundamento y coronación de la obra, que sin ella no podrá ser obrada (2008: 274).

La estructura sintáctica es correcta, pero los conceptos se complejizan, adquieren un espesor que implica una dificultad para la comprensión. Lo mismo sucede con el uso de otros símbolos, como la piedra, el pájaro solitario, la imagen de Narciso y su fuente, la lengua de los pájaros (2008: 273-275).

Sin embargo, esta quiebra del discurso lógico no descarta expresiones definitivas (como las que encontramos en *PT*), para delimitar, incluso de modo más radical, qué es lo poético: «Sin una consideración de esa palabra total, toda consideración en profundidad de lo poético está negada de antemano. En efecto, lo poético exige como requisito primero el descondicionamiento del lenguaje como instrumentalidad» (2008: 301). Aun cuando lo afirmado sea enigmático, las estructuras de definición continúan presentes: «Tal es la extraña aventura de la palabra poética: aventura del comienzo perpetuamente comenzado: aventura del alba» (2008: 303); o también: «Esa palabra interior, que en lo interior se forma y en lo interior de tal modo se sustancia, es asimismo la palabra-materia del poeta» (2008: 305). Otro elemento que se observa en estas citas es la repetición, que se utiliza para ahondar cada vez más en el sentido de cada idea o concepto, al modo de la expresión poética. El sujeto que se corresponde con esta modalidad discursiva suele optar por la impersonalidad, salvo en algunos casos en los que ingresa la primera persona del plural, en un *nosotros* universal, propio del discurso ensayístico: «Oímos, pues, una voz que sube descendiendo, que dura milagrosamente suspendida sobre su propio punto de extinción» (2008: 273).

Más allá de la pretensión de impersonalidad, encontramos reflexiones en torno a la función del poeta. Tal es así que, en «Sobre la operación...», es definido con un paralelismo: «el místico, es decir, el hombre cuya experiencia se produce en el extremo límite de lo religioso» y «el poeta, es decir, del hombre cuya experiencia se produce en el extremo límite del lenguaje» (2008: 305). Algo que ya se insinuaba en «Conocimiento y comunicación», al poner como ejemplo de poeta al místico, se consolida aquí con la identificación entre ambos en función de la palabra a la que acceden o pretenden acceder: «Experiencia mística y experiencia poética convergen en la sustancialidad de la palabra, en la operación radical de las *palabras sustanciales*. Ambas acontecen en territorios extremos» (2008: 306). La misma idea se repite en «Sobre la lengua de los pájaros»: «Tal es la experiencia extrema del lenguaje en la que el poeta y el místico concurren» (2008: 423). La figura del místico no solo se relaciona con el estado de trance a través del cual busca la unión con la divinidad y que supone un momento de revelación; también implica un retiro a la soledad, a la frontera, al desierto de lo humano, lugar al cual la mayoría de los hombres no accede (continuando con la operación de singularización del poeta).

Hacia el final de su vida, reconoce: «Alguna gente dice: “Valente es un poeta místico”. No lo soy. Simplemente me parece que el esquema que sigue el místico se parece mucho al que sigue el poeta». Así, las palabras de Keats sobre el poeta-camaleón, que debe vaciarse de sí para dejar entrar al universo, le sirven para profundizar esta similitud, pues el místico «liquida al yo para que entre Dios» (Valente, en Rojo, 1999).

Los ensayos de *PC* y *VPR* constituyen, entonces, una especie de puente hacia uno de los textos autopoéticos más radicales de Valente: *Notas de un simulador*. Este libro extraño reúne en sí todas las particularidades discursivas y temáticas indicadas en relación con otros discursos valentianos, pero de forma extrema. Nos interesa de modo particular porque, a diferencia de los otros, todo él es autopoético. Tiene dos puertas de entrada que ya nos dan la pauta de la condición del sujeto que emerge del discurso. En primer lugar, el título que replica el de otra obra, escrita por Calvert Casey (1924-1969)¹², periodista y novelista cubano, amigo de Valente, con quien

12 Nos referimos al libro de Calvert Casey *Notas de un simulador*, publicado en 1969, año de su muerte.

compartía su modo heterodoxo de pensar y hacer arte. Además, este título presenta dos particularidades: la caracterización de la escritura como «notas», es decir, algo fragmentario, disperso, provisional; y, por otro lado, el sustantivo atribuido al sujeto, «simulador», implica esa condición ficticia de un yo velado por el lenguaje. La segunda puerta de entrada al texto, en consonancia con el título, es el epígrafe de Pessoa, «O poeta é um fingidor», donde se pone de manifiesto la importancia de las máscaras y el fingimiento que caracteriza al poeta y, en definitiva, el eje de este discurso fragmentario.

Sin embargo, el sujeto de *NS* pareciera estar en fuga. Se ha desprendido notoriamente de la primera persona del singular, que usa en muy pocas ocasiones. Incluso una de sus apariciones es para dar cuenta, al modo machadiano, del desdoblamiento *yo-tú* y *yo-otro* que se produce en la escritura, diluyendo las identidades unívocas:

Cuando escribo la palabra *yo* en un texto poético o este va, simplemente, regido por la primera persona del singular, sé que, en ese preciso momento, *otro* ha empezado a existir. [...] Ese *yo* —que es *tú* porque también me habla— no existe antes de iniciarse el acto de escritura (2008: 465).

A continuación, el dilema identitario toma la forma de los proverbios de Juan de Mairena: «Yo llamo a mi interlocutor *tú*. Él me dice *tú* cuando a mí se dirige. Nos llamamos igual. ¿Seríamos el mismo?» (2008: 465). Las marcas deícticas, en este contexto, pierden su condición de señalar, diluyendo la subjetividad o confundiendo la identidad de los sujetos: *yo*, *tú*, *nosotros*, y en otra instancia siempre superior, *ella* (la palabra poética).

Por otro lado, el texto ha perdido aquel hilo argumentativo tan sólido que caracterizaba los primeros ensayos. Se constituye ahora en una sucesión de fragmentos, aforismos, sentencias, citas, anécdotas, separados por blancos espaciales, que van armando un rompecabezas de piezas diversas entre sí, pero que, en ese mismo acontecer, pretenden dar cuenta de una poética que se piensa a sí misma de igual forma. Al tiempo, esta fragmentación impide delinear, de modo definitivo, una figura unívoca y total que se haga cargo de la escritura, pues el sujeto ha renunciado al afán explicativo en pos de una búsqueda denodada por la «ininteligibilidad». En este sentido, Stefano Pradel define el texto como un «destilado de reflexión metapoética, territorio intersticial y puente entre la amplia labor ensayística de

Valente y su escritura lírica» (en Badía Fumaz, 2015: 76). Es ahí, en la ruptura de la norma lingüística, en el desierto del sentido, en la paradoja y la «fascinación del enigma», donde el sujeto pretende que la verdad de la palabra poética (y del mundo) se manifieste. Por eso, este parece suspenderse, esperar, reclamar incluso la auto-extinción, si fuera necesario, en favor de la revelación de la palabra poética, que toma una dimensión primordial (por primera y por esencial): «La escritura es lo que queda en las arenas, húmedas, fulgurantes todavía, después de la retirada del mar. Resto, residuo. Ejercicio primordial de no existencia, de autoextinción» (Valente, 2008: 464).

Pero un detenido análisis de esta aparente disolución del yo nos permitirá advertir los matices y la complejidad de esta cuestión, que atraviesa toda la poética valentiana. Sobre ella, Jordi Doce señala que no está libre de problemas. Por un lado, la noción de poesía como «autogeneración, como advenimiento grávido y significativo de sí misma» es una decisión de orden político, que tiene como fin proteger las palabras de las perversiones y manipulaciones del poder y las instituciones. Por otro lado, la poesía no es solo «hacerse», sino también «hacer», y en ese sentido, el autor y el lector conservan su importancia (2011: 216-217)¹³. Por su parte, Sánchez Robayna advierte este problema e indica que su poesía es «una obra en la que el yo es una y otra vez cuestionado o impugnado; el rostro de ese yo es, según un poema de *A modo de esperanza*, una “máscara de nadie”» (2011: 11). Pero luego la extiende a otros aspectos del quehacer literario de Valente, como, por ejemplo, al intento de escritura de una cronología de su obra:

Valente se ve de pronto ante la dificultad de establecer una sencilla cronología, por lo que se siente obligado a escribir lo que sigue acerca de un texto todavía no redactado: «La presente cronología personal es o resulta insuficientemente incompleta, como es o resulta insuficientemente incompleta la identidad o persona del autor». Existen fundadas razones para pensar que esa cronología personal nunca fue escrita (2011: 11).

- 13 Marcela Romano indica estos desencuentros también respecto de su poesía, al postular la alternancia entre dos modos de pensar y construir la subjetividad, condensadas en el término «nadie»: como sujeto vaciado de sentido, enfrentado a la clausura sin absolutos de la muerte y como voz autoengendada que es «nadie» y es «todos» y cuyo aniquilamiento es fuente de nuevos tesoros (como en la mística sufi), es decir, como una aniquilación que engendra (2002: 119).

El mismo nombre del cuaderno de notas que Sánchez Robayna está introduciendo plantea la cuestión: *Diario anónimo*, título al que se refiere también en *NS*, donde la problemática de la identidad toma una dimensión no alcanzada anteriormente en la escritura en prosa: «Diario anónimo o apócrifo, papeles inéditos de personajes que probablemente no existen, pero que de algún modo debieran haber existido»; y a continuación: «Disidencias, formas persistentes de aparición del otro, que denuncian la irreparable vaciedad del sí mismo» (2011: 457). La tensión entre identidad y anonimia se cuela en todos los textos y no encuentra resolución posible, porque tal como afirma Doce, escribir es un hacer, una acción que requiere de una voluntad (2011: 217). La anonimia puede, por tanto, permanecer como idea y ser sugerida por las formas que adquiere la escritura, pero no puede ser alcanzada efectivamente en el mundo real. Es importante tener esto presente en el momento de analizar la teoría estética del poeta gallego.

Por otro lado, más allá de la pretendida disolución del yo, en *NS* se configura una imagen autoral en el cruce tanto de las estrategias discursivas que pone en marcha el sujeto de la enunciación como de la configuración explícita de quién o qué es un poeta. El título nos da una pista: el sujeto (y el poeta) es un simulador, un «fingidor», como afirma Pessoa, cuyas máscaras se conforman en la escritura. En este sentido, el libro comenzará señalando la dis-localación del poeta: «El poeta no tiene, en realidad, lugar que le sea propio. Es ave de extramuros. Fuera de la ciudad lo puso, con sobrado fundamento, un célebre ironista antiguo. Rara ave, el poeta. Suele darse uno cada siglo bisiesto» (2008: 455). Permanece en un lugar exterior, un no-lugar respecto a las convenciones humanas, lo cual se reforzará con la idea de que es un ser solitario, que vive aparte de la vida de sus contemporáneos, experimenta la *no contextualidad*:

El poeta, en cuanto tal, no pertenece ni a la ciudad ni al ágora [...] La palabra poética resuena intramuros, pero viene de un lugar exterior a los *prágmata*: viene de los límites o fronteras de lo humano [...], del desierto, lejos de la ciudad, donde el hombre lucha solo —pero solidariamente— con los dioses y los demonios (2008: 468).

En esta lucha, el poeta se hace servidor de la palabra poética y su soledad deja de ser solo una característica para convertirse en una necesidad, una trinchera para resguardarse y permanecer a la espera de

la revelación (2008: 461). Pero, como ya advertimos, esta dislocación no solo la expresa, sino que pretende ponerla en práctica a través del discurso: por un lado, con la fragmentación y la predicada ininteligibilidad que mencionamos; por otro, con la incorporación de citas y nombres de otros autores, que no son ya referencias de autoridad, sino máscaras que este simulador decide adoptar para esconder su identidad. En estas citas, la heterogeneidad de procedencias continúa presente, aunque aquella lista de los primeros ensayos se ha ampliado para incluir ahora también elementos de otras tradiciones culturales como el tao, la cábala y la mística sufi, referencias a la cultura china y japonesa, junto a los frecuentemente mencionados Gracián, San Juan de la Cruz, Fernando Pessoa, Poe, Joyce, Lezama Lima, Calvert Casey, Witold Gombrowicz, Edmond Jabès, Miguel de Molinos, Webern, Lévinas, Flaubert, Borges, y a otros menos conocidos como Max Frisch o Ludwig Hohl, etc. Al igual que en los ensayos anteriores, las citas irrumpen en el discurso no como una incrustación ajena, sino como un devenir propio de la escritura, porque, en cierto modo, el sujeto encuentra, en las palabras de esos otros, su propia palabra: «Las horas rescatadas: “Paso horas, a veces en el Terreiro do Paço, a la vera del río meditando en vano”, explica Pessoa en *Livro do desassossego*. Salvación del tiempo» (2008: 466).

Por otro lado, el uso de paradojas o expresiones de sentido críptico convierten este apartamiento del poeta en una especie de abismo insalvable: «Gime el logos por la encarnación. El logos es la antropofilia de lo increado» (2008: 458); o también: «Sí, el fulgor: el rayo oscuro, la aparición o desaparición del cuerpo o del poema en los bordes extremos de la luz» (2008: 461). Los términos que conforman el campo semántico del extremo: la frontera, el borde, el umbral, el límite, colaboran con esta percepción de que el sujeto (ensayístico y poético) permanece en las afueras de la racionalidad humana para adentrarse en el vacío, en la oscuridad o en la luz extremas, en la profundidad de la materia y del origen. Incluso alude a objetos culturales que simbolizan este aislamiento: «En la cerámica china, el contorno aísla lo representado (fénix, murciélago, pez, dragón, rama de almendro) reduciéndolo a su soledad esencial. Loto, almendro, figura humana en meditación, sobre lo blanco, sobre el vacío esencial» (2008: 459); o también la cita sobre los maestros japoneses y su práctica del tiro al arco: «El tirador, haga lo que fuere, se convierte en centro inmóvil, y sucede así lo extraordinario, lo último: el arte queda despojado de arte; el tiro se convierte en un no tirar; el maestro se hace alumno,

principiante; el fin se hace principio; el principio, perfección» (2008: 471). La paradoja de la afirmación del ser y el no-ser al mismo tiempo se plantea aquí como la dinámica última de esta palabra poética, en la que los extremos se unen en su misma naturaleza constitutiva.

LA IMPERSONALIDAD COMO AFÁN DISCURSIVO Y ÉTICO

Si bien, como hemos analizado hasta ahora, se predica y se pretende la disolución del sujeto, en el funcionamiento pragmático de *NS* (y de todos los textos de esta vertiente), finalmente no se logra, porque a pesar de la condición críptica de la escritura, el *ethos* autoral que emerge tiene características muy definidas y se constituye en un punto de referencia entre las ruinas que conforman estas notas. En primer lugar, al modo de aquel de *PT*, el sujeto no deja de definir y distinguir los conceptos que le interesan. El uso del verbo *ser* se multiplica: «el poema es...»; «la palabra poética ha de ser...»; «el logos es...»; «la corrección nunca es...», «escribir es...»; «la poesía [...] es, antes que nada...». Se suma también el uso del presente del indicativo para afirmar categóricamente características del poeta, del poema, de la escritura, etc.: «El lector [...] se forma por...» (2008: 461); «Toda obra personal empieza a partir de una lectura crítica...» (2008: 465); «Las palabras crean espacios agujereados...» (2008: 463). En este afán por definir, todo lo que no se atenga a estas aserciones queda fuera; no es palabra, poesía, poema o escritura. Por eso, habría que preguntarse si el objetivo de «liberar» la palabra de condicionamientos externos se cumple o si no está proponiendo un nuevo sistema donde se la encadena a nuevas prerrogativas en una sola dirección, que niega las demás.

Por otro lado, aquel interés por distinguir que ya mencionamos sigue intacto y es aún más fuerte aquí donde las expresiones de matización («a mi modo de ver», «por mi parte») han desaparecido completamente y cada fragmento se presenta como una iluminación instantánea, por la cual el efecto de profundidad insondable de las afirmaciones se vuelve más definitivo. Al mismo tiempo, la presencia del sujeto hablante se fortalece, filtrándose por los intersticios del discurso y pretendiendo, desde este discurso dislocado, resistir a los intentos de domesticar el lenguaje. Y este es otro indicio autoral: la presencia de sarcasmo y agudísima ironía respecto de personas o

situaciones propias del medio literario y de la sociedad de la época, que se observa principalmente en el primer apartado:

Vivimos, cómo no, en la superficie. La inmersión de fondo se ha abandonado en casi todo —también en lo poético— por temor compulsivo a no ser vistos.

[...]

El señor estaba hinchado de su propia dignidad. La llevaba puesta como una especie de barriga que lo precedía siempre con un adelanto de tres a seis centímetros, según las circunstancias. Después pasaba todo lo demás. Es decir, nada (2008: 455).

Tan fuerte es esta presencia cuestionadora en el libro, que Miguel Gallego Roca lo define como «una colección de aforismos sobre la poesía en los años noventa; en realidad sobre la precaria modernidad lírica española, eje argumentativo de la obra crítica de Valente» (2011: 193). Por eso, también se pone de manifiesto en estos fragmentos la necesidad del propio Valente de «nadar contra la corriente», algo que expresa explícitamente:

La sociedad ha de realizarse en el individuo más que el individuo en la sociedad, respecto de la cual puede a veces —cada vez menos— estar a contracorriente. El movimiento inverso genera el «individualismo de masa» y bloquea —en la totalidad del sistema único o aldea mundial— la realización del individuo-sujeto, del individuo-persona (2008: 462).

Por otro lado, si leemos el texto en su totalidad y observamos los temas que trata, es posible advertir las ideas principales que Valente ha desarrollado en sus autopoéticas anteriores. Sin embargo, aquí se ha producido una fusión más fuerte y profunda entre las implicancias del ejercicio poético y la función social de ese ejercicio, pues en este libro la significación antropológica de la palabra poética como revelación o aparición de la «verdad» del hombre y del mundo se acentúa y contrasta con las propuestas de una sociedad que vive en la superficie y de un lenguaje público corrompido por las instituciones. Este desarrollo tiene su punto culminante cuando el sujeto realiza una declaración de clara ascendencia ética¹⁴:

14 La dimensión ética de la poesía de Valente la analizamos en Lucifora (2017).

La apuesta es irrenunciable: llevar el lenguaje a una situación extrema, lugar o límite donde las palabras se hacen, en efecto, «inteligibles y puras», con una teoría del no entender, no saber —«y quedeme no sabiendo»—, de forma que el que en un simple modo de razón no entienda pueda encontrar, no entendiendo, más hondo y dilatado espacio de existir (2008: 689).

Nos interesa, en este caso, la contundencia de la frase inicial de la cita, secundada por el desarrollo de los diversos apartados, que implica, además, pensar la poesía como una forma de vida. Esto lo reafirma en la entrevista con Sol Alameda:

una forma de vivir, [...] eso es precisamente la poesía. La poesía es importante, incluso las personas profanas tienen necesidad de ella, porque la poesía es una invitación a una meditación profunda de la palabra, y como lo que realmente tenemos es la palabra, te incita a lo más esencial, a todo el depósito de cosas que hay en la palabra, que es lo que nos hace reaccionar y vivir (1988: 22).

En definitiva, *NS* se conforma como una serie de imágenes fragmentarias que se acercan y se alejan sobre una superficie líquida que impide la fijación. Cada vez que leemos estas notas, cada vez que consideramos el todo, el cuadro es distinto, porque, en definitiva, lo que el texto pretende es manifestar lo inasible del ser y de la identidad, lo enigmático de la palabra que fluye directamente del manantial del origen, ese que no conocemos ni podremos conocer, pero que intuimos porque forma parte de la memoria del cuerpo, del mundo. Ideas, estas y otras, que manan de la escritura poética de Valente. En esta vertiente, la palabra poética traspasa las fronteras de los poemas e ingresa en el ámbito del ensayo, proponiéndole al lector poner en acto una serie de competencias que no podrá eludir para afrontar la lectura de los poemarios. Por eso, más allá de su fragmentariedad y cierto carácter enigmático, *NS* se presenta como otro núcleo autopoético que irradia hacia el resto de la obra los postulados de una poética que ha evolucionado con bastante coherencia hacia posiciones más radicales, y por eso funciona también como una especie de guía o ejercitación para el lector (tal como lo hacía *PT*).

Aquel sujeto inicial, taxativo y omnipresente de los primeros ensayos se fragmenta en estos últimos textos, emulando el mismo

movimiento que se produce en la poesía valentiana. Sin embargo, el estatuto discursivo de uno y otro no es tan distinto. Es cierto que se puede decir, con muchos de sus críticos, que en sus poemarios (principalmente en *Fragmentos de un libro futuro*) se aproxima bastante a la destrucción o desintegración de la identidad. Pero esta lectura se sostiene en un fundamento teórico específico elaborado por el mismo Valente, sugerido en la cita de Keats y sustentado por la cábala judía: que el poeta debe generar en sí un vacío, una nada positiva, tratar de eliminar los condicionamientos externos e internos para que la palabra poética encuentre lugar para ser engendrada. Sin embargo, desde una perspectiva integral de su obra, veremos que esta búsqueda de la anonimidad y de la libre manifestación de la palabra es más bien una idea teórica útil para el análisis de los poemas, que responde a cierta poética, pero que encuentra su límite en el hecho de que ese poemario es resultado de un *hacer* de alguien, inserto en una circunstancia histórica y en un medio artístico, que llega al mundo en formato de libro en cuya portada está el nombre del autor. Se suma a esto el hecho de que es un poeta reconocido en el medio literario y en claro ascenso en el panorama intelectual de la época, aun cuando él reafirme su condición de solitario y a contracorriente¹⁵. Por eso, es difícil pensar en la circulación y recepción de sus textos como una instancia de ocultamiento o desaparición de sí mismo.

La anonimidad sería, de este modo, una especie de utopía, siempre incumplida, que otorgaría una vía de interpretación en términos filosóficos hacia adentro de la obra, y que Valente rescata en cierto modo como algo positivo, otorgándole un sentido trascendente: «La utopía es absolutamente necesaria, porque te permite estar forzando continuamente los límites de lo posible. Y eso es lo que hace continuamente el poeta: escribir al borde de la imposibilidad de escribir» (en Garrido, 1995: 9).

En definitiva, las autopoéticas son parte de ese orden histórico que pone de manifiesto los límites de esta concepción absoluta de la palabra poética, porque el autor asedia ese espacio cuasi-sagrado

15 Jordi Doce afirma: «Valente es uno de los grandes maldecidores de nuestra literatura: perpetuo insatisfecho, como Cernuda “apocalíptico” —según el esquema tan maniqueo como ilustrativo de Umberto Eco—, incapaz de estar a gusto con su sombra, adepto a denunciar cualquier forma de impostación y a pinchar globos retóricos —que son, o suelen ser también, globos ideológicos—, pudoroso y escéptico, reticente y víctima ocasional de la bilis negra, vibra también en nuestro poeta (¡y hasta qué punto!) la furia del profeta bíblico» (2011: 213).

que ha creado, desde fuera, para explicarlo, para dar pautas de interpretación, para apropiárselo como palabra autorizada y así, en cierto sentido, traicionarlo. En estos textos, en los que la identificación entre sujeto textual y sujeto histórico es difícilmente sorteada, esa poderosa imagen de autor como intelectual crítico e insobornable se reafirma y se sostiene como un baluarte de sus convicciones poéticas, que toman una dimensión antropológica. El pretendido borramiento se vuelve así solo una máscara imaginaria en el decir poético, que no logra desligarse de su presencia como escritor e intelectual cada vez más contundente en el campo literario y en el sello de su nombre propio al final de sus textos y en las portadas de sus libros. Por eso, afirmamos con Romano (2011: 330) que Valente no tiene éxito en esta empresa de borrarse, «porque su poderosa imagen de autor como profeta del exilio y del desierto lo entronizó, otra vez, en la senda de los vates modernos, y no sin su consentimiento». Sin embargo, esto no le quita valor a su propuesta, pues él mismo advierte y valora esta tensión irresuelta, en la entrevista con Alameda:

Yo siempre me he relacionado mucho con el mundo. Durante los años que he vivido fuera he tenido incluso actividad política, me he movido muchísimo en el mundo de la emigración. Quiero decir que el que tú vivas en esta perspectiva que estoy presentando no quiere decir que seas ajeno a las preocupaciones circundantes. Solo que en el momento que tú te remitas al estado de escritura todo eso queda suspendido. En cierto modo, todo eso alimenta la escritura, pero queda suspendido (1988: 22).

En esta cita, el mismo poeta advierte estas dos dimensiones de las que hablamos para amalgamarlas, de alguna forma: el hombre que vive y se compromete con la historia a través de acciones concretas (su acción social tanto en Ginebra, organizando la resistencia franquista, como en Almería, trabajando junto a Juan Goytisolo para ayudar a los sectores más desfavorecidos) y el poeta que crea, que suspende la dimensión personal para bucear en la experiencia universal de todos los hombres, desde el origen.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAMEDA, Sol (1988). «José Ángel Valente: Un poeta en el tiempo» [entrevista], *El País Semanal*, 10 de enero, pp. 8-23.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2011). «El limo y la ciudad celeste», en *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, eds. José Andújar Almansa y Antonio Lafarque, Valencia, Pre-Textos, pp. 117-158.
- BADÍA FUMAZ, Rocío (2015). «Las poéticas explícitas de José Ángel Valente y Antonio Colinas: caracterización de un género», *Madrygal. Revista de Estudios Gallegos* [«Identidade, alteridade e exilio na literatura galega»], 18, pp. 161-170. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/MADR/article/view/48533>
- BERGER, Beatriz (1998). «José Ángel Valente: “Sin la destrucción del yo, no hay poesía”» [entrevista], *Revista de Libros, El Mercurio*, 462, 14 de marzo, pp. 1 y 4-5.
- DOCE, Jordi (2011). «La búsqueda de lo propio. Valente, ensayista», en *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, eds. José Andújar Almansa y Antonio Lafarque, Valencia, Pre-Textos, pp. 203-224.
- ELIOT, T. S. (1934). *Selected essays*, London, Faber and Faber.
- GALLEGO ROCA, Miguel (2011). «La traducción y el desierto», en *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, eds. José Andújar Almansa y Antonio Lafarque, Valencia, Pre-Textos, pp. 183-202.
- GARRIDO, Rogelio (1995). «José Ángel Valente» [entrevista], *Faro de Vigo*, 30 de abril, pp. 8-9.
- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel (1994). «José Ángel Valente en su contexto generacional», en *Material Valente*, ed. Claudio Rodríguez Fer, Gijón, Júcar, pp. 15-32.
- KEATS, John (1982). *Cartas*, Barcelona, Icaria Literaria.
- LANZ, Juan José (2009). *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963)*, Palma, Universitat de les Illes Balears.
- LUCIFORA, María Clara (2015). «Las autopoéticas como máscaras», *RECIAL. Revista del CIFFYH. Área Letras*, 6, 7. Disponible en: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/11899>
- (2016). «“Yo sé que sentirás mi voz llegarte”»: Algunas notas sobre la influencia de Luis Cernuda en José Ángel Valente», en *Debates actuales del hispanismo: balances y desafíos críticos*, coord. Germán Prósperi, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Humanidades y Ciencias.

— (2017). «En la “fábrica de dinamita”: poesía y ética en José Ángel Valente», *Dirāsāt Hispānicas. Revista Trimestral de Estudios Hispánicos* [«Poesía española contemporánea (1975–2016): afinidades y divergencias»], 4, pp. 139–152. Disponible en <http://dirasathispanicas.org/index.php/dirasathispanicas/article/view/96>

— (2019). *Máscaras autorales: análisis de las autopoéticas ensayísticas*, Mar del Plata, EUDEM, en prensa.

MIGNOLO, Walter (1981). «Sobre las condiciones de la ficción literaria», *Escritura*, VI (12), pp. 263–280.

PAYERAS GRAU, María (2011). «La palabra y el canto», en *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, eds. José Andújar Almansa y Antonio Lafarque, Valencia, Pre-Textos, pp. 227–250.

POLO, Milagros (1994). «La prosa de Valente: hacia una estética del origen», en *Material Valente*, ed. Claudio Rodríguez Fer, Gijón, Júcar, pp. 181–252.

ROJO, José Andrés (1999). «José Ángel Valente: “Mi lema es nadar contra la corriente”» [entrevista], suplemento «Babelia», *El País*, 24 de abril, pp. 12–13.

ROMANO, Marcela (2002). *Imaginario re(des)encontrados: Poéticas de José Ángel Valente*, Mar del Plata, Editorial Martín.

— (2011). «José Ángel Valente: un fragmentario homenaje», en *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, eds. José Andújar Almansa y Antonio Lafarque, Valencia, Pre-Textos, pp. 315–340.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés (1996). «Sobre dos poemas de José Ángel Valente», en Jacques Ancet et al., *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid, Alianza, pp. 41–46.

— (2011). «Introducción», en José Ángel Valente, *Diario anónimo (1959–2000)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, pp. 7–31.

TORRES FIERRO, Danubio (1993). «Conversación con José Ángel Valente», *La vuelta de los días*, 205, diciembre, pp. 69–71.

VALENTE, José Ángel (1963). «Conocimiento y comunicación», en *Poesía última*, ed. Francisco Ribes, Madrid, Taurus, pp. 155–161.

— (2008). *Obras completas II. Ensayos*, ed. Andrés Sánchez Robayna, recopilación e introducción de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

— (2011). *Diario anónimo (1959–2000)*, ed. Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.