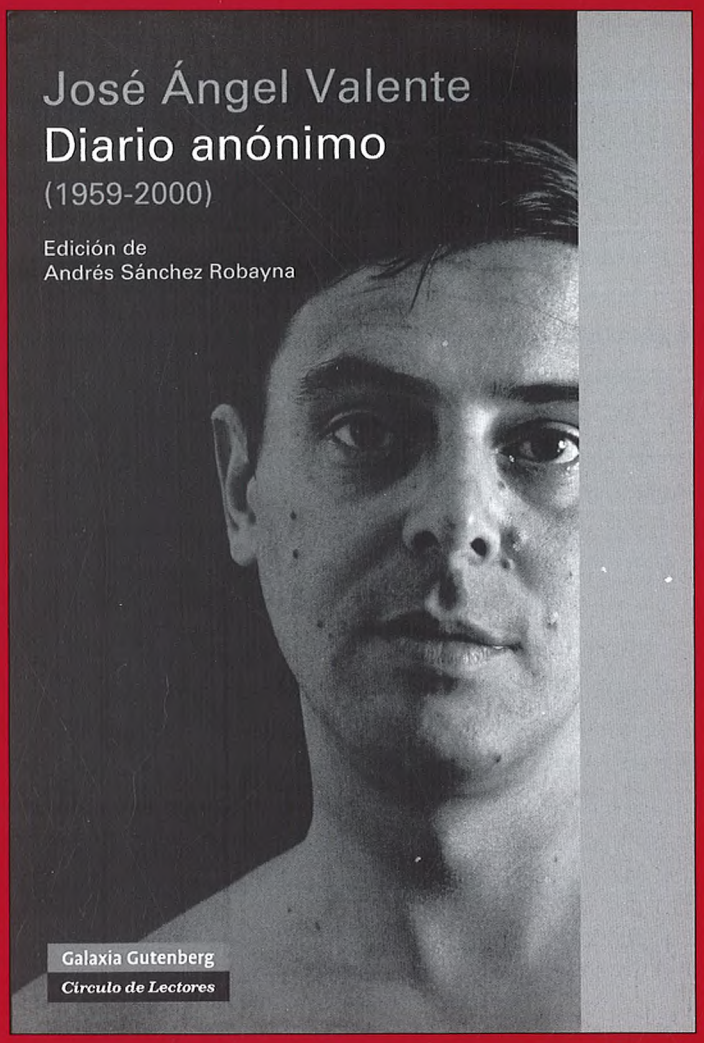


TELAR DE NADIE (*)

Jordi Doce

El 11 de octubre de 1991 José Ángel Valente transcribe en su cuaderno una cita de Kafka que su hijo Antonio, fascinado por la hipótesis que plantea, le había dado en Ginebra en «¿1982?». La cita aparece en francés pero Andrés Sánchez Robayna, editor de este *Diario anónimo*, la traduce así: «No es necesario que salgas de casa. Quédate en tu mesa y escucha. Ni siquiera escuches, simplemente espera. Ni siquiera esperes, permanece en silencio y solo. El mundo vendrá a ofrecerse a ti para que lo desenmascares, no puede evitarlo: extasiado, se retorcerá ante sus ojos».

(*) José Ángel Valente, *Diario anónimo (1959-2000)*, ed. Andrés Sánchez Robayna, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, Barcelona, 2011.

Estas líneas, que también sedujeron –por razones obvias– a Elias Canetti, dan expresión a uno de los vectores que gobernaron el vínculo de Valente con su entorno: la necesidad de sustraerse al mundo para hacerlo comparecer con más fuerza en la escritura, el apartamiento como una maniobra que permite marcar el paso, *imponerse*. El mundo, dice Kafka, es un exhibicionista compulsivo y necesita de nuestro testimonio para ser: si se lo negamos, vendrá como un perro hasta nosotros, se «retorcerá» literalmente para llamar nuestra atención. El creador debe transformar esta necesidad en ventaja, evitando en la medida de lo posible que el mundo imponga su ritmo, jugando coquetamente a eludir sus requiebros. Sólo así logrará invertir el sentido de la relación y convertirse en el polo dominante, el imán que atrae al otro y lo lleva a su territorio.

La cita de Kafka introduce al menos una dimensión estratégica (esto es, política) en la teogonía de Valente: si aceptamos que crear es, primeramente –tomando un viejo y venerable motivo lulliano–, abrir un espacio para que la obra sea posible, fundar ese vacío preñado de potencia que permita el surgimiento de la palabra, es preciso aceptar que esta apertura se hace a costa del mundo, de lo real en su doble dimensión de constructo social y de aquello que nos es dado, que nos prexiste. La cuestión es, como ya vimos, *imponerse*: forzar a los demás a ver lo que vemos o, dicho con más justicia, a mirar como miramos. El creador es siempre un pequeño déspota, con la diferencia de que su estrategia de dominación más efectiva parte de la pasividad, de un aparente *no estar* o *no querer*, y de que el motivo ulterior de su dominio es enriquecer lo real, poblarlo de nuevos signos, abrir nuevas ventanas y perspectivas. Sólo así, en última instancia, sabrá ser fiel a la exigencia de Pound «de construir para nosotros su mundo».

Cierto es que esta voluntad de dominio, esta violencia iluminadora, nace como reacción o respuesta en defensa propia. Hay que protegerse del acoso del mundo, impedir que lo real nos asfixie. Pero la respuesta no tarda en convertirse en el eje de una existencia (pública, pues la herramienta de la que se vale: el lenguaje, lo es) consagrada a ordenar y domeñar su entorno. Y no se queda ahí. La pretensión final del escritor –Canetti diría: su orgullo– no es sólo que el mundo vea la luz, sino que los lectores mismos pasen por el ojo de aguja de su visión. Es una pretensión desmedida, tiránica, injustificable. Pero sin ella, como sabemos, no puede haber escritura.

El autor de *Punto cero* fue particularmente sensible a estas cuestiones. Todo su esfuerzo crítico puede y debe entenderse como un intento por crear las condiciones propicias para la recepción de su poesía. Como en los casos de Juan Ramón Jiménez, Luis Cernuda o Jaime Gil de Biedma –escritores a los que se midió con

intensidad *agónica* en distintos momentos de su vida–, su objetivo es obrar un cambio de orientación que permita comprender sin distorsiones su trabajo poético. Un cambio que es también, o sobre todo, una puesta al día, una actualización. Es evidente que ninguno de los poetas mencionados se mostró satisfecho con la tradición literaria que recibieron como herencia, y que su respuesta en cada caso fue un golpe de timón, una limpieza de los lastres y resabios acumulados, un abrir las puertas para que el viento de la modernidad se llevara el polvo de retóricas que ni siquiera podían llamarse fósiles.

Las páginas de *Diario anónimo (1959-2000)*, editadas de modo ejemplar por Andrés Sánchez Robayna con la asistencia de Nicanor Vélez (de cuya reciente desaparición aún estamos por recuperarnos), participan en gran medida de este designio, aunque con salvedades que atañen a su peculiar naturaleza. En efecto, estamos ante un libro que hasta finales de los años setenta cumple básicamente la función de cuaderno de trabajo, hasta el punto de que resulta difícil englobarlo en ninguna de las tres categorías de escritura diarística que Canetti establecía en «Diálogo con el interlocutor cruel»: no es una colección de «apuntes sueltos», aunque de vez en cuando nos encontremos con algún aforismo o relámpago sentencioso; tampoco es una «agenda», aunque hacia el final le sirva a Valente para recopilar de manera sumaria las actividades del pasado reciente (así la entrada del 11 de junio de 1994, en la que Valente revisa con algo de asombro su actividad pública reciente); y sólo de manera ocasional, sobre todo en su primera mitad, se corresponde con la naturaleza narrativa, introspectiva y hasta confesional del «diario» al uso, aunque Sánchez Robayna se apoya en la conceptuación de Philippe Lejeune (según la cual la única condición para que haya diario es que «se trate de una escritura fechada», que haga «visible el torbellino del tiempo») para darle esa denominación. ¿Importan estas precisiones? Sólo si no queremos dar al lector una idea equivocada de sus contenidos. Cabe apuntar que la dimensión autobiográfica y reflexiva sólo cobra fuerza pasado el ecuador del libro y que nunca es dominante o exclusiva, sino que convive con un porcentaje notable de entradas (las más abundantes, de hecho) en las que Valente consigna y ordena sus inquietudes ideológicas y literarias.

Como bien explica Sánchez Robayna, «buena parte de las entradas [...] está formada por apuntes sobre las distintas lecturas que el poeta iba haciendo en cada momento, o bien por anotaciones realizadas a partir de reseñas y comentarios bibliográficos aparecidos en la prensa británica, francesa, suiza o italiana, de libros que versaban sobre los más diversos temas y que le interesaban por una razón u otra». Hay también anotaciones para futuros ensayos, versos propios y ajenos, notas de lectura

y de visitas a ciudades y museos, gérmenes de ideas o intuiciones críticas, puestas en diálogo de citas en apariencia dispares, etcétera. Muchas de estas notas aparecen en el idioma en que fueron escritas y dan testimonio, no sólo de la vasta cultura de Valente, sino del radio no menos amplio de su curiosidad y sus intereses. Reconforta (tiene algo de verificación de algo que sus lectores sospechábamos) ver mencionados a Czeslaw Milosz o Hans Magnus Enzensberger entre sus lecturas de principios de los años sesenta, así como referencias tempranas a Sylvia Plath (en 1966, apenas tres años después de su muerte) o al escritor polaco Zbigniew Herbert (en 1968), del que se citan además unos versos de su memorable «Elegía de Fortimbras», traducidos de la edición inglesa de Penguin por nuestro poeta. Son revelaciones que confirman que Valente estaba muy al tanto de las novedades de la poesía europea (en este punto, sobra decirlo, iba muy por delante de sus colegas españoles) y que sabía distinguir el grano de la paja, distinguiendo al instante aquello de lo que su trabajo, por afinidad o por alusiones, podía nutrirse sin riesgo de distracción o extravío. Son pocas las lecturas estrictamente «epocales», los autores que han quedado arrumbados por el tiempo. Más bien, como sucede con las citas de Milosz o Enzensberger ya mencionadas, somos nosotros, poetas y lectores españoles, quienes seguimos sin haber hecho los deberes: sólo ahora comenzamos a conocer de manera cabal las reflexiones sobre poesía y política que preocupaban a Milosz y que tan útiles le fueron a Valente para fijar su posición. Lo mismo en el caso de la generación de poetas alemanes del Gruppe 47, respecto a los cuales apunta en 1964: «He tenido la impresión, al leer cosas de Enzensberger o Kunert, de sentirme más cerca de ciertos aspectos de su temática o de su 'sentimentalidad' que de las de mis contemporáneos españoles». Lecturas, todas ellas, que condicionaron la escritura de *La memoria y los signos* (1966) y su interés por la dimensión moral del lenguaje (lo que engarza con su noción, más cerca de Pound que de Mallarmé, de la palabra como instrumento que ausculta el estado de salud de una sociedad).

La suprema coherencia ideológica de este libro se debe sin duda a que durante los primeros diez años de su escritura Valente trabajó intensamente en los ensayos de *Las palabras de la tribu*. El lector atento se encuentra una y otra vez con la raíz de ideas que están en el centro de su poética madura. En algunos casos, encontrar esa raíz, ese germen, las vivifica y nos permite sentir en carne propia el deslumbramiento que debió experimentar su autor al leerlas o formularlas por vez primera. Es evidente, a poco que fatiguemos este cuaderno, que las lecturas de los años sesenta fueron particularmente cruciales. Valente lee con disciplina y voracidad de estudiante, como si quisiera expiar los errores y carencias de la tradición en la que, mal que bien, se había educado.

Las únicas páginas que escapan a este formato de «cuaderno de trabajo» son las que Valente dedica, a fines de 1967, a su estancia de mes y medio en Cuba, adonde viaja para formar parte del jurado del premio UNEAC. Allí, en compañía de Caballero Bonald, visita a Lezama Lima, el «maestro cantor», entabla relación con artistas e intelectuales cubanos (Rodríguez Feo, Virgilio Piñera, Eliseo Diego, Padilla...) y trata de explorar la realidad íntima o cotidiana de la Revolución. El tono de estas páginas es descriptivo, casi notarial, y evita juicios e impresiones apresuradas: se trata, en rigor, de observar, de hacer preguntas y tomar nota para futuras indagaciones... De especial interés es el relato de sus visitas a Lezama Lima, quizá lo más perdurable de su estancia cubana: «La casa es un conjunto abigarrado y extraño de objetos, retratos (el padre y la madre en posición visible, dominante), cuadros y libros. Lezama está enorme, pesado, como un gran ídolo. Su rostro es joven. Empieza a hablar enseguida de Cuba [...]».

El paso del tiempo introduce, quizá de forma inevitable, cierta pérdida de intensidad en la escritura de estas anotaciones. Sospecho que esta pérdida tiene que ver con una conciencia aguda por parte de su autor de que el grueso de su trabajo reflexivo (quiero decir, de sus estudios y lecturas) estaba hecho. Lo biográfico comienza a hacer su aparición, al principio de manera lenta, casi furtiva, para aflorar con violencia después de la trágica muerte de su hijo Antonio el 28 de junio de 1989. Es también el momento en que el cuaderno empieza a recoger de manera habitual comienzos de poemas, versiones o borradores de textos que fueron a parar a *No amanece el cantor* (1992) y *Fragmentos de un libro futuro* (2000). El tono de estas anotaciones íntimas a propósito del hijo desaparecido oscila entre lo abiertamente confesional y lo ferozmente literario, como si la voluntad de estilo fuera una tabla a la que agarrarse para no caer en las aguas insaciables de la autocompasión o la melancolía penitente; en ocasiones, como en los mejores fragmentos de *Paisaje con pájaros amarillos*, ambas vetas se funden en una sola, postulando una actualización tan absolutamente personal de la tradición elegíaca que se diría un desarrollo lógico y hasta necesario de su poesía de madurez.

Este peso creciente de los aspectos autobiográficos y hasta confesionales no resta un ápice de coherencia a *Diario anónimo*. No sólo por la unidad profunda de los intereses de su autor o el modo en que el tiempo, el espesor biográfico del tiempo, va calando en su desarrollo, haciendo visibles las reiteraciones y desarrollos de ciertos motivos. Sino también por la decisión de Valente de marcar distancias con la dimensión pública de su oficio, borrando huellas o sembrando pistas falsas que ponen en entredicho la noción de identidad y reconfiguran la existencia misma de la figura del poeta –su condición de oveja negra o lúcido aguafiestas– en una

sociedad regida por la economía de mercado y el lenguaje degradado de la publicidad y los mass-media.

Me parece oportuno, en este punto, recordar los versos iniciales de «Lo sellado», uno de los poemas donde la voluntad de retracción (de reclusión) de su autor es más patente: «Pero obremos con astucia, Agone. // Cerquemos el amor y cuanto poseemos / con muy secretas láminas de frío [...]». *Obremos*, sí, es decir: hagamos una obra, construyamos de manera lúcida y consciente la casa de la poesía, pero también –y sobre todo– trabajemos con «astucia». Una astucia que, no lo olvidemos, era uno de los atributos de Ulises, el mismo que en respuesta al cíclope Polifemo dijo llamarse «nadie» o «ningún hombre». Y que –bajo su otro nombre de Odiseo– protagoniza la memorable «Rapsodia vigesimosegunda» que el poeta puso al frente de *El fin de la edad de plata* y donde, con la excusa de narrar la matanza de los pretendientes de Penélope, da rienda suelta (con intensidad de pesadilla) a toda su rabia y violencia contenidas.

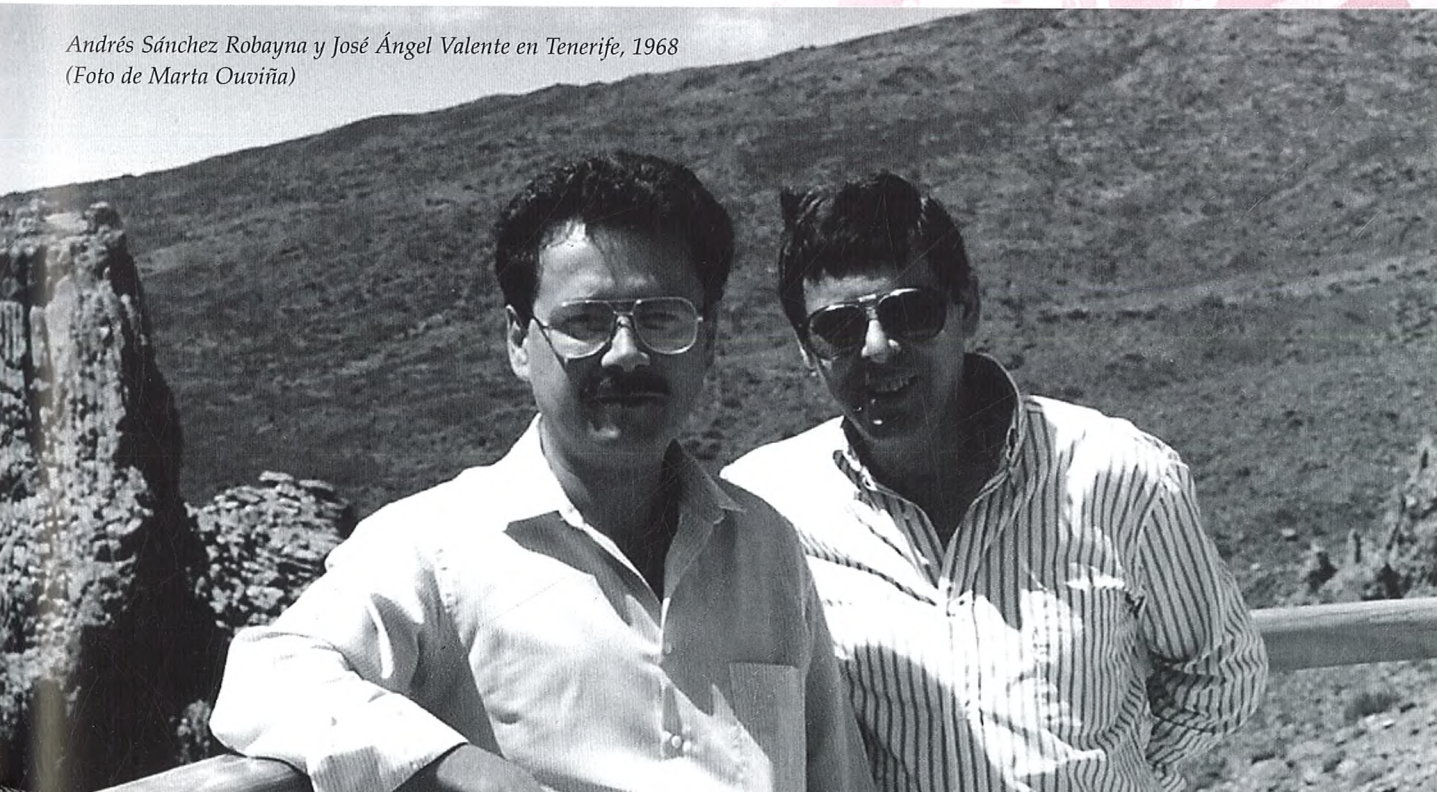
Como suele ocurrir en la obra de Valente, los raptos de rabia cumplen una función higiénica o purgativa. El «ardor guerrero» de esta *rapsodia* culmina con Odiseo resuelto a matar a Femio, el vate a sueldo, el poeta irresponsable que no es dueño de sus palabras. Su amenaza es real y sólo la intercesión de Telémaco impide que se cumpla. Odiseo aparece como un bravucón, alguien que disfruta de su propia crueldad y se deja llevar por el placer de la venganza, pero el poema, lejos de deslizar ningún reproche, presenta al héroe griego bajo una luz ejemplar o envidiable. Es evidente, de hecho, que el narrador se identifica con él en detrimento de Femio. No en vano, para el Valente de estos años (los que van de *La memoria y los signos* a *Interior con figuras*) la figura del poeta está teñida o velada por adherencias vergonzantes que provienen de su falta de conciencia crítica, de su renuncia a responder del efecto que tengan, en la arena pública, sus herramientas retóricas. Ulises, conocido por su astucia y su prudencia, alabado por su carácter independiente y el modo en que mantiene la distancia con sus hombres sin dejar de compartir su suerte, es un modelo mucho más atractivo y fecundo que el del aedo tradicional («mercenario de dioses y hombres», especie indigna), el vate que pone su lira al servicio de quien puede pagarle y en el que, «gratuito, un dios pone a veces el canto». La saña burlona con que Odiseo se dirige a Femio es la forma que tiene Valente de expiar el pecado original de la vocación poética.

A esta luz, el viaje de Ulises se convierte en una falsilla que permite leer el itinerario del creador en clave simbólica; el ejercicio de la poesía se nos aparece como un viaje incesante por un mar de tentaciones hasta esa Ítaca –centro irradiante o matriz generadora de discurso– que sólo el poeta genuino, el poeta que

tiene «una relación carnal» con las palabras, merece alcanzar. Ulises, por lo demás, es *nadie* –ese *nadie* o *ninguno* que tanto comparece en la poesía de Valente y que hasta dio título a un cuaderno de poemas–, y el diario de viaje de nadie no puede ser otra cosa que *anónimo*.

En Valente, sin embargo, nada es tan sencillo. Para que la figura de Ulises cobre todo su sentido debemos mirar también a su esposa y contraparte, Penélope. Esa Penélope que, sentada a solas con su telar, teje y desteje en una tarea tan interminable como la espera misma del héroe y que, a fuerza de esperar, consigue traer el mundo hasta su puerta, como le ocurre al escritor imaginado por Kafka. Todo se centra en Penélope. Todo afluye hacia ella: la vida de su hijo Telémaco, la impaciencia de los pretendientes, los pasos sin término aparente de Ulises.

Este *Diario anónimo* nos invita a conocer el revés de la trama viajera del héroe, el modo en que obtuvo las armas de todo tipo que le permitieron luchar, soslayar a sus adversarios y volver a casa. Pero leemos su viaje porque allí en la isla, en esa Ítaca de la palabra «carnal», él mismo, desdoblado en Penélope, entendió que la escritura era un ejercicio irrevocable de espera y de soledad, un tejer y destejer constantes a fin de hacer comparecer el mundo ante él. La tenacidad del viajero sólo es comparable a la constancia del que espera. Valente supo ser fiel –iba a decir: como *nadie*– a estos dos mandatos, hasta el punto de crear un espacio literario donde pudo fundirlos en uno solo.



Andrés Sánchez Robayna y José Ángel Valente en Tenerife, 1968
(Foto de Marta Ouviña)