

INTENSIDAD DRAMÁTICA EN AGONE

M^a Teresa OLIVERA SANTOS

La ejemplaridad¹ de la obra de Valente ha sido largamente elogiada por la crítica -últimamente la profesora Hernández Fernández ha destacado su actitud ética y el atractivo proceso simbólico de su obra- y todos coinciden en el rigor intelectual del que parte su proceso creador.

La obra de Valente es extensa y densa; extensa porque ha tocado de forma original, además de la poesía en lengua castellana y gallega, el ensayo, la crítica de literatura y de arte, la traducción y el artículo periodístico; y densa, porque, en todos los casos, escribe desde una postura independiente -aunque a veces se enmascare de divismo-, por caminos poco habituales y para un público exigente.

Dice Antonio Gamoneda, en su comentario a la última edición de *El fulgor*², tras la concesión del Premio Princesa Sofía (1998) al poeta, que la obra de Valente es "una forma extremada de realismo" porque hunde sus raíces en la realidad histórica, que se inicia en el conocimiento y en la experiencia de la mística, lo que está muy alejado del "realismo oficial", "incompleto, débil y literario". Sin entrar en su pertenencia o no a la Generación de los cincuenta³, de la que Valente ha dado muchas y fundamentadas razones para no querer inscribirse en ella, sí es cierto que su poesía "es un modo de conocimiento de la realidad" (así aparece en *Poesía Última* de Ribes), frase tópica que se ha repetido hasta la saciedad en todas aquellas antologías que tienen a Valente como antologado y que eluden lo que el término "conocimiento" o "realidad" puedan significar para el poeta y que, en todos los casos, es creación de una realidad poética que genera, por lo tanto, conocimiento, también poético.

La poesía de Valente es, a la vez, solidaria y profundamente individual, tanto en el proceso de elaboración poética, como en la búsqueda constante de un espacio personal y estético, orientado hacia la indagación de la experiencia religiosa y originado desde y por la capacidad creadora de la palabra, hasta lograr la concentración emocional probablemente más alta de los poetas de la segunda mitad del Siglo XX⁴.

¹ Vid., por ejemplo, GIMFERRER, Pere, "Trayectoria de J.Á. Valente" en *José Ángel Valente*, Edición de Claudio Rodríguez Fer, Taurus, Madrid, 1992.

² GAMONEDA, A. "Coherencia. Fulgor" en *El País*, 27 de junio de 1998.

³ Vid. J.M. GONZÁLEZ HERRÁN, "José Ángel Valente" en *Material Valente*, Ensayo Júcar, 1994.

⁴ Coincido con la profesora Hernández Fernández en su afirmación de que Valente y Claudio Rodríguez son los poetas españoles más universales de esta época y, añadiría un tercero, el ya citado Antonio Gamoneda, que tiene muchos aspectos comunes con los nombrados.

Esa concentración emocional -poética del silencio- para otros, es, ante todo, resultado de un difícil proceso de selección lingüística y, a la vez, de un arduo proceso de autoconocimiento, guiado por los místicos, en el que no pueden faltar los impulsos y las emociones más íntimas del poeta.

En este sentido, me ha llamado siempre la atención la creación de Agone, interlocutor, alter-ego, heterónimo, que concentra elementos personales del poeta y se proyecta sobre la dolorosa experiencia de su hijo muerto, en una búsqueda constante de las razones que expliquen la identidad de la persona y su papel ante la muerte, paralelo al lugar que ocupe la literatura.

En la serie de poemas que podemos colocar bajo la órbita de Agone, los publicados en *El Inocente* (1970), *Mandorla* (1982) y *No amanece el cantor* (1992) aparecen otros dos aspectos muy curiosos:

El primero radica en su forma, esa serie de *variaciones disonantes*, en el sentido musical del término, de índole expresionista, que estudiaré más adelante.

El segundo, en la comunicación exacta, clara y directa del dolor -y esto en la considerada, por los críticos, segunda parte de su trayectoria poética, la más conceptual, despojada de carga emotiva, y, por eso, la más hermética-.

Todo ello presupone un tono neorromántico, en donde el sentimiento y su aniquilación tienen presencia, con lo cual Valente se coloca en la línea de otros escritores nihilistas activos, en los que se vislumbran ecos quevedianos o machadianos.

A Valente se le respeta mucho, al margen de pequeñas rencillas, capillas o grupúsculos, por su talento y por su perseverancia, en un camino que él escogió *A modo de esperanza* (1954) y que está a punto de concluir con *Fragmentos de un libro futuro*⁵, en el que el poeta afirma "*He entrado en la recta final*".

LA CRÍTICA ANTE AGONE

Dentro de la variada, abundante y bastante acertada reflexión crítica que ha suscitado Agone, voy a seleccionar aquellos artículos o libros que han ido progresivamente profundizando en su significado.

La primera interpretación que he escogido aparece tras la publicación de *El Inocente*, en el libro *La nueva poesía española* de González Muela⁶, en la que el crítico señala que Agone "es un doble tenaz y agorero que va con nuestro protagonista desde la adolescencia" (p.54) y vincula su "secreto nombre" al secretismo que aparece en la filosofía oriental que también influye en la búsqueda del poeta de un camino ascético y perseverante.

Diez años más tarde, Milagros Polo en "Una lectura de José Ángel Valente"⁷

⁵ Vid. La entrevista en *ABC Cultural*, 26 de septiembre de 1997 y la edición de *El fulgor* (Antología poética 1953-1996), Círculo de lectores, Barcelona, 1998.

⁶ GONZÁLEZ MUELA, J., *La nueva poesía española*. E. Alcalá. Madrid, 1973.

⁷ VALENTE, J.Á., *Poesía y poemas*, Edición de Milagros POLO, E. Narcea, Madrid, 1983.

pone su atención en la forma de los poemas que aparecen en la sección segunda de *El Inocente*, para afirmar que, con ellos se inicia claramente la escritura del fragmento (p.60) y la búsqueda de un espacio nuevo, sagrado, una vez cercados los recuerdos de la infancia.

Tras la publicación de *Mandorla*, será Jacques Ancet el primero que sitúe los poemas de Agone en un momento fundamental de la evolución vital y poética de Valente, en la búsqueda personal del "punto cero", al que se llega desde la destrucción total hasta la creación de lo más íntimo y personal⁸.

Siguiendo esta línea, y al año siguiente, el crítico y también poeta Miguel Mas⁹ separa ya claramente dos etapas en la obra de Valente, en un doble proceso de afirmación y de negación, con un giro radical que se produce en los fragmentos de *Breve son* (1968), los de *El Inocente* (1970) y de manera general en *Interior con figuras* (1976).

Será la década de los noventa la más prolífica en la interpretación de Agone, motivada sobre todo, por la repercusión que tuvo la publicación de *No amanece el cantor* (1992).

En 1990, José Manuel Diego¹⁰ afirma que *El Inocente* es el libro más agónico de J.Á. Valente, un libro trágico y noble a la vez, en el que, los cinco poemas de la parte central tienen como hilo conductor el amor y en los que el poeta pasa "de lo compacto del primer poema "Agone" al fragmento del último, "Himno" (p.325), señalando, además, la presencia de la filosofía cabalista y la sombra de María Zambrano, al fondo, para moverse en un espacio sagrado, religioso e iniciático.

En 1992, aparece *Lectura de José Ángel Valente* del profesor y también poeta Armando López Castro¹¹, que considera a Agone como un personaje autónomo, en la línea de Lázaro o de Pancho, creado desde el recuerdo de su propia adolescencia y de la de su hijo adolescente y señala que, para seguir adelante, es necesario destruir la infancia y, con ello, iniciar un proceso de depuración poética.

Al año siguiente, se celebra en Santiago de Compostela el Encuentro Internacional sobre J.Á. Valente (5 al 9 de julio de 1993), con especialistas europeos y americanos que trataron aspectos diversos de la obra del autor orensano; entre ellos, y por lo que toca al tema tratado, destaca especialmente la intervención del profesor Antonio Domínguez Rey "Convergencias y divergencias. El espacio textual de J.Á. Valente"¹²; en ella se explica, por

⁸ ANCET, J., *Entrada en materia*, E. Cátedra, Madrid, 1985, p. 20.

⁹ MAS, M., *La escritura material de José Ángel Valente*, E. Hiperión, Madrid, 1986

¹⁰ SÁNCHEZ SANTIAGO, T. Y DIEGO J.M., *Dos poetas de la generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*, E. Ubago, Granada, 1990.

¹¹ LÓPEZ CASTRO, A., *Lectura de José Ángel Valente*, publicado por la Universidad de León y la Universidad de Santiago de Compostela, en 1992.

¹² En el libro recopilatorio de intervenciones, publicado por RODRÍGUEZ FER, C., *Material Valente*, Ensayos Júcar, Madrid, 1994, páginas 75 a 93.

primera vez, que el nombre de Agone está tomado de los *Cantos de Maldoror* de Lautréamont (Aghone), igual que las referencias a la infancia y a la adolescencia o las alusiones a los alucinógenos; el profesor se pregunta por el destino del amor y lo asocia "con la muerte en cuanto correlato de lucha interna con preguntas sin fondo" (p.89); de Lautréamont toma Valente también el convertirse en interlocutor de sí mismo y el descenso al fondo, a sumergirse en las profundidades más íntimas.

En el mismo libro citado, aparece otra intervención de Armando López Castro "Sobre los poemas *Poética* de J.Á. Valente", en la que de nuevo considera a Agone un interlocutor del poeta, que comparte su experiencia del límite ante la vida y la muerte, extendiendo esta relación a la esencia del lenguaje poético.

Un año más tarde, del 4 al 8 de julio de 1994, se reúnen en Almería un grupo de profesores, especialistas y alumnos, con la presencia de Valente para la celebración de un Curso de Verano de la Universidad Complutense; en dicho encuentro la profesora Teresa Hernández Fernández presentó un estudio completo sobre la elegía valentiana, titulado "Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente"¹³, en donde realiza, por primera vez un acertado estudio sobre "Paisaje con pájaros amarillos", destacando los "alegóricos monólogos dramáticos" en los que se proyecta el trayecto emocional del poeta y su interlocutor Agone, con el que establece una complicidad "refugio, retorno, origen, disolución de ausencia" (p.214) y una fusión absoluta.

Dos años más tarde, y de nuevo el profesor J. Ancet¹⁴ escribe sus reflexiones sobre *No amanece el cantor*, destacando el drama del que brota intermitentemente su prosa, y aclarando que "Paisaje con pájaros amarillos" es "el canto de una pasión explícitamente sugerida" (p.21).

La última interpretación publicada es la de Sánchez Robayna, en su "Prólogo" a la antología *El Fulgor* (1953-1996), donde profundiza en los aspectos metafísicos de "Paisaje con pájaros amarillos", al encontrar una lucha entre el ser y la nada, ausencia y presencia, existencia y memoria, en la aportación más fiel del último Valente.

AGONE A LA LUZ DE LA LÁMPARA MARAVILLOSA

Valle-Inclán y Valente son ya dos gallegos universales; el primero es, además, el escritor más elogiado, entre los de este siglo, por Valente, quien ha destacado entre sus obras *La lámpara maravillosa*, que, según el poeta, "ilumina mis noches"¹⁵.

¹³ Publicado en *El silencio y la escucha: J.Á. Valente*, bajo la coordinación de la profesora HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, E. Cátedra, Madrid, 1995.

¹⁴ ANCET, J., "La voz y el dolor" en *En torno a la obra de J.Á. Valente*, Alianza Universidad, Madrid, 1996.

¹⁵ Vid. La entrevista de B. Berasategui a Valente en *ABC Cultural. Pintores y músicos homenajan al poeta Valente*, 26 de septiembre de 1997.

La lámpara maravillosa es un libro extraño, por inusual, en la bibliografía de Valle-Inclán, escrito en 1912¹⁶ y subtítulo "Ejercicios espirituales", en el que Juan Ramón Jiménez encontraba mucho más humo que aceite, pero que, para la mayoría de los críticos, sintetiza el interés que Valle tenía por las ideas estéticas a finales de siglo. De este libro me interesan señalar dos aspectos:

El primero es su forma, una serie de meditaciones, o glosas, que se condensan en un pensamiento final de dos o tres líneas.

El segundo, la búsqueda de la creación poética desde la renuncia y la quietud, siguiendo el modelo del místico Miguel de Molinos.

Las glosas se distribuyen en cinco capítulos simétricos (7/10/9/10/7) en los que va desgranando una experiencia misteriosa e inefable¹⁷, un modo circular de conocimiento "Como la piedra y sus círculos en el agua" (p.93), desde donde es posible la contemplación de la realidad más allá de los sentidos, en una especie de éxtasis o proceso místico que Valle toma de Miguel de Molinos.

Según Valente, y en la única referencia explícita que he encontrado de la ascensión del molinismo por Valle, en el ensayo *Variaciones sobre el pájaro y la red* (1991), *La lámpara maravillosa* es "la más bella vía de acceso a las estéticas de la modernidad en el novecientos español... experiencia estética y experiencia de la interioridad en un descenso radical hacia el centro de esta"¹⁸.

Valle propone, pues, una guía espiritual, similar a la del místico o a la del poeta simbolista, que buscan otra realidad tras las apariencias. El primer paso es reencontrarse con la infancia y, desde ella, abrir un arco -o círculo que se llama El anillo de Giges- para que el poeta-vidente pueda captar lo invisible; una vez abolido el tiempo -todo queda convertido en puro instante y quietud- el autor encuentra un espacio ideal para la contemplación, la ciudad de Toledo: "Toledo es a modo de un sepulcro que guarda en su fondo huesos heroicos... es tan angustioso para los ojos como lleno de encanto para la memoria...en el recuerdo todas las cosas aparecen quietas,... igual al ojo del pájaro en la visión de altura" (p.137); y encuentra también un pintor capaz de captar las múltiples instantáneas o apariencias de lo real, El Greco, del que destaca su cuadro sobre el Cardenal Tavera,

¹⁶ Era la época en que, en Pontevedra, se debatían las doctrinas ocultistas que Valle conoció en la biblioteca de su amigo -y primer crítico cuando publicó *Femeninas*- Said Armesto. Valle, tras un viaje por América y España, éste en compañía de su esposa la actriz leonesa Josefina Blanco con la Compañía de Guerrero y Mendoza, había recalado en Cambados, donde redescubrió su infancia y donde nació y murió de meningitis, a los cuatro meses, su primer hijo varón, y también su amigo Víctor Said, unos meses antes de terminar *La lámpara maravillosa*.

¹⁷ Vid. La Introducción de BLASCO PASCUAL, F.J., en VALLE-INCLÁN, *La lámpara maravillosa* E. Espasa Calpe, Madrid, 1948.

¹⁸ VALENTE, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, precedido de *La piedra y el centro*, E. Tusquets, Barcelona, 1001, p.265.

"terrible místico", con esa serie de rostros o múltiples máscaras surgidas de la auténtica máscara mortuoria que realizó Alonso Berruguete, pero sin que podamos saber, al contemplar el cuadro, cuál es la auténtica reproducción; por lo cual Valle-Inclán dice: "llevo sobre mi rostro cien máscaras de ficción que se suceden bajo el imperio mezquino de una fatalidad sin trascendencia" (p.152).

Según lo dicho anteriormente, Valle y Valente, así como Novalis, Baudelaire, Rimbaud, Rilke o Lautréamont -y también J.R. Jiménez entre nosotros-, participan de esa búsqueda simbolista de la verdad, en un proceso de renacimiento originario, indagando en los niveles más profundos de la mente y accediendo a los aspectos más invisibles y silenciosos del alma; en esa búsqueda interior aparecen los "rostros" contradictorios del poeta: "Solamente cuando nos perdemos por los musicales senderos de la selva pánida, podemos oír los pasos y evocar la sombra del desconocido que va con nosotros" (P.93)

Ese desconocido acompaña también a Valente desde su primer libro de poemas:

Y ¿dónde estoy? -me digo-
Y quién me mira
Desde este rostro, *máscara de nadie*. (P.C.,p.15)

Es más, Valente afirma que todos sus poemas son "retratos del OTRO" y, en su última época, se acerca, en una postura más radical, a los fingidores de Pessoa: "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. Por eso escribí hace tiempo, que Narciso es el mito de la Epifanía del otro en la imagen de sí. El sí mismo se descubre como otro y, al término de esa cadena de sucesivos descubrimientos, descubre la desnuda verdad: *Comprendí en un relámpago íntimo que no soy nadie. Nadie, absolutamente nadie*¹⁹.

Bien es cierto que, como ambos escritores son gallegos, no pueden expresarse sin usar la ironía que, sin duda se trasluce de sus palabras; ambos recurren con frecuencia a la exaltación de Odiseo porque fue Nadie, y por serlo fue Alguien en la Historia, en un juego de contrastes y paradojas que, sin duda, los hermanan.

ANTÍGONA Y AGONE

Al margen de que el nombre de Agone esté inspirado en la lectura de los *Cantos de Maldoror de Lautréamont*, como afirma el profesor Domínguez Rey, hay que pensar que Valente es un escritor culto que conoce no solo el significado del término griego, sino sus connotaciones dramáticas, como ha puesto de manifiesto Rodríguez Adrados, al considerar que el "agón" o

¹⁹ VALENTE J.Á., "Boceto improbable" en *ABC Literario*, nº 144, 5 de agosto de 1994.

lucha es una de las formas preteatrales y rituales más primitivas²⁰.

Si tenemos en cuenta que el ensayo "La respuesta de Antígona" se publica en 1971 en *Las palabras de la tribu*, y que los poemas de *El Inocente* aparecen en 1970, es fácil relacionar a ambos "personajes" porque se gestan en la misma época. Los dos manifiestan un mismo espíritu batallador: Antígona, hija de Edipo, que le sirvió de guía cuando su padre se arrancó los ojos, se convierte en heroína trágica al enfrentarse a las leyes, para afirmar su radical libertad; su fuerza dramática le llega por atreverse a desenmascarar lo establecido (divino o humano), para inmolarse en su propio sacrificio, en este sentido, Antígona se autodestruye "actuando a la manera de un dios" (p.49), según aclara Valente de su propia interpretación sobre la que Hölderlin propone de Antígona.

Si el mito de Antígona perdura es por lo que tiene de revulsivo y destructivo a la vez, y por la afirmación que hace de la vida, al afrontar la muerte; el significado literal de su nombre está pues muy cercano al "secreto nombre" de Agone y, en los dos, permanece latente todo su sentido dramático, al asumir ambos la transgresión, y esto también en su sentido literal porque "transgredi" es "pasar al otro lado". Por último, hay que tener en cuenta que su autor se pone inequívocamente de su parte: "*Antígona existe para forzar una nueva interpretación de lo divino..., pues el plano perfectible donde lo universal humano se proyecta para tomar forma y declararse, a fin de que cuanto habita, desconocido entre nosotros, llegue al orden de las significaciones universales, se haga LOGOS*"²¹.

En el mismo sentido, hecho ya palabra poética, "Mas yo retengo como eje del mundo su secreto nombre" (P C, p.357), el poeta se sitúa al lado de Agone: "Podía y quise combatir contigo" (PC,p-360)²².

LA PRESENTACIÓN EXTERNA

El diseño exterior de la serie Agone va depurándose y reduciéndose progresivamente.

La segunda sección de *El Inocente* presenta cinco poemas, con títulos muy significativos: "Agone" (aparición del personaje), "Lo sellado" (espacio íntimo donde debe actuar), "A los dioses del fondo" (búsqueda de la autenticidad personal y poética), "La batalla" (camino ascético para conseguirla) y, por último "Himno" (canto a la soledad radical).

Si los comparamos entre sí, veremos que el más largo es el primero y el más corto el último; el segundo mantiene todavía la asonancia, mientras que el último es un fragmento lírico y dramático a la vez.

²⁰ RODRÍGUEZ ADRADOS, *Semiología del teatro*, E, Planeta, Madrid, 1975.

²¹ VALENTE, J.Á., *Las palabras de la tribu*, E, Siglo XXI, Madrid, 1971, p.49 y 50.

²² Cito por la primera edición de Punto Cero, Barral E., 1972. Serán PC, si pertenecen a *El inocente*, *Mandorla*, en su caso, y *Paisaje...*, cuando me refiera al último libro en el que aparece Agone.

En *Mandorla*, aparece ya el *estilo telegráfico*, con las dos primeras palabras resaltadas tipográficamente, una serie de oraciones yuxtapuestas, concentradas y ordenadas emocionalmente -nunca hay enumeración caótica- y, en lugar de título explícito, una dedicatoria "A Agone".

No amanece el cantor se divide en dos partes, la que da título al poemario completo y "Paisaje con pájaros amarillos", título tomado de un cuadro de Paul Klee. En este "Paisaje" se mantiene la presentación anteriormente señalada: se eliminan los títulos, se destacan tipográficamente una, dos o tres palabras, al principio, y se intensifica el estilo telegráfico:

Lentamente. Del otro lado. Yo apenas podía ahora
oír tu voz. (Paisaje, p.65)

De la libertad métrica que aparecía en *El inocente*, se pasa a un *minimalismo* que el propio creador ha comentado de manera tangencial:

"La pintura y la escultura siempre me han deslumbrado. Y también otras artes como la cerámica y la caligrafía. En efecto, siento muy próximos el diálogo de Tapies con la materia o el diálogo de Chillida con el vacío"²³ - afirmaba en una entrevista en 1984-; los universos comunes entre Tapies, Chillida o Valente sugieren un planteamiento estético similar en cuanto a la consideración de qué sea la obra de arte. Armando López Castro, en un interesante análisis entre Tapies y Valente indica que la MODERNIDAD de estos artistas consiste en "La retracción de lo visible hacia la materia sumergida que persigue la libre fluidez de ésta. Búsqueda de un centro. Del color gris"²⁴ y mantiene que solo eliminando el artificio y la convención, se puede llegar a la creación original porque, en lo más pequeño, radica la totalidad.

Bastantes años después, en 1998, con motivo de la exposición de Tapies "El tatuaje y el cuerpo", Valente sigue afirmando que desde un detalle mínimo de lo presuntamente real, se llega a la totalidad y que Las "Estéticas de la retracción" contienen el desarrollo más original de las artes plásticas occidentales, en lo que va de siglo.

La opción por el fragmento es, por lo tanto, una característica fundamental de la poética de Valente, lo cual supone un alejamiento consciente de planteamientos totalitarios o globalizantes, por la asunción de la escritura del trazo exiguo, sobre un vacío significante y con los mínimos medios posibles.

Al comienzo de este trabajo, propuse el término "variaciones disonantes", para nombrar la rareza de la forma en que aparecían en los poemas de la serie "Agone", pero, al ser ese un término musical, hay que intentar buscarle otro término dentro de las convenciones de la escritura, que sirva de referente externo y se adapte al contenido, lírico y dramático, que se encuentra en esos poemas.

²³ Vid el Dossier Valente de la revista *Quimera*, nos. 39 y 40, julio-agosto de 1984, p.85.

²⁴ LÓPEZ CASTRO, A., "Tapies y Valente: hacia una visión de la materia interiorizada" en *José Ángel Valente, Ob. Cit.* p.298.

Pues bien, los fragmentos de Agone no son aforismos (en ninguno de sus tratamientos lírico, reflexivo o dramático); tampoco son meditaciones ni prosas poéticas; la denominación más acertada es la que propone la profesora Hernández Fernández como MONÓLOGOS DRAMÁTICOS, lo cual supone que existe un espacio propio, unas voces dramáticas y un público espectador al que se le transmite algún tipo de reflexión o emoción, como analizaré seguidamente.

EL ESPACIO DRAMÁTICO

En los primeros poemas, Agone se mueve en un espacio textual reconocible para el lector, en sus coordenadas espacio-temporales, desde el que los sujetos del poema pueden orientarse, es decir "retroceder o seguir" y donde uno puede tenderle la mano al otro:

Le digo con firmeza: ven

Le tiendo

Mi mano, húmeda de sustancias amargas. (PC, p.357)

Se plantea así un viaje iniciático:

El paso que adelanta bien pudiera volver hacia su origen,

Pues ha sentido circunvecina o turbia la muerte (PC, p.357)

Pero, desde *Mandorla*, Agone está perdido, "tantea sombras", para poder llegar "al lugar del encuentro"(Mandorla, p.47).

En "Paisaje con pájaros amarillos" se produce el desencuentro:

Te heriste ahora fatigosamente para no aceptar la mano

Que ya no se tendía (Paisaje, p- 89)

Por lo que las alusiones espaciales desaparecen:

No teníamos ya señal con qué decirnos nuestra mutua presencia
(Paisaje, p.75).

No estás. No estoy. Qué giratorio cuerpo el de la nada.(Paisaje, p.105)

Y se diluyen las temporales en una cíclica duración insoportable:

Lentas siguen las lunas a las lunas. Como cede a

La luz la luz, los días a los días, el párpado tenaz al

mismo sueño. *Vivir es fácil. Arduo sobrevivir*

a lo vivido. (Paisaje, p.115)

El espacio se vuelve ausencia de sí mismo, por eso el poeta y Agone se cruzan solos, sin verse:

Cruzarse así, solos, sin verse, Pájaros amarillos.

Transparencia absoluta de la proximidad (Paisaje, p-75)

La proximidad de la muerte es el encuentro de dos

Superficies planas y desnudas que repeliéndose, se funden. (Paisaje, p-117)

Y, como en todos los momentos de la creación poética, Valente recurre a la paradoja, para nombrar lo innombrable:

Sería este vacío tuyo lacerante lo que hace de pronto
Un espacio lugar. *¿Lugar, tu ausencia?* (Paisaje, p-109)

Vacío y ausencia , como señas espaciales, se unen en una emotiva expresión de la absoluta desolación en que se siente el poeta y de la que brotan, como en un decorado también desolador, unas pinceladas expresionistas, un "Paisaje con pájaros amarillos"

Ese paisaje -espacio sumergido- tiene tonalidades blancas, pálidas, metálicas y grises (como los dibujos de Tapiés):

Declina *pálida* la luz (Paisaje, p.77)

Hay una quieta paz *metálica* en el aire bajo el tendido *gris* (Paisaje, p.95)

La *blancura* siniestra de la nieve. El bajo techo *gris del Aire*. La *lividez* del ala o del espacio como placa *metálica*
Sobre nuestras cabezas (Paisaje, p. 115)

El ambiente es el de un atardecer agonizante donde la lluvia se funde con el llanto:

Convergencia. La hoja cae sobre la hoja. La lluvia
En la extensión total del llanto. (Paisaje, p. 79)

Estos tonos mortecinos son producto de la visión angustiada del poeta que, con los desplazamientos calificativos, lo invade todo:

Plata color ceniza el agua, el ala, el vuelo, el
Aire, el tuyo, el de esta ausencia (Paisaje, p.95).

Eva Valcárcel, en un corto, pero denso trabajo, titulado "Gris"²⁵ cree que este es el color de la resurrección de los muertos, de la ceniza, del sueño y del inconsciente; yo pienso que está más en consonancia con la exigua paleta cromática que utiliza Valente, que es la más adecuada para la expresión concentrada de su desolación interior.

LAS VOCES DRAMÁTICAS

En el espacio vacío del dolor, se entrecruzan dos "actores" o dos voces, una desgarrada, otra muda; el yo-emisor poético y el tú desdoblado en dos, tú-adolescente-poeta y tú-adolescente hijo; y, desde que se inicia el viaje en *El inocente*, hasta *No amanece el cantor*, la relación entre ambos está llena de matices :

Qué corto el tiempo que tuvimos para saber que éramos el mismo (Paisaje, p.119)

Por lo que el sujeto poemático se proyecta de formas diferentes, con mayor o menor distancia, fusión total o aparente impersonalidad:

²⁵ VALCÁRCEL, E., "Gris" en *José Ángel Valente*, Ob. Cit. p.331.

Acercamiento:

Mas yo estaba a tu lado,
Experto al fin en todas las derrotas (PC,p.360)

Fusión:

Pero obremos ahora con astucia, Agone (PC, p.358)
Ahora ya sé que ambos tuvimos una infancia común o compartida,
Porque hemos muerto juntos (Paisaje, p.93)

Sin embargo, a partir de *Mandorla* Agone se distancia del yo poemático y es entonces cuando se producen los más estremecedores monólogos dramáticos, porque esa voz pretende mantener la misma unidad, sin conseguirlo:²⁶

De tu anegado corazón me llega, como antes tu voz,
el vaho oscuro de la muerte. *Habitame con ella.*(Paisaje, p.59)

En el espejo se borró tu imagen. *No te veía cuando me miraba* (Paisaje, p-91)

La soledad interior da paso a una voz impersonal:

Un hombre lleva las cenizas de un muerto en su Pequeño atadajo bajo el brazo, Lluve. No hay nadie. Anda como si pudiera llevar su paquete a algún destino. Se ve andar, Se ve una paramera sin fin. Al Término, el ingreso devorador lo aguarda del ciego Laberinto. (Paisaje, .83)

Con lo cual todas las posibilidades de expresión del sujeto poético quedan cubiertas en este libro: presencia/ ausencia/ comunión absoluta y espacio objetivable del ello, alejado y más discursivo.

Magnífico juego de voces, mientras poeta/Agone se disponen a descubrir el final del trayecto, el último acto:

Ahora que sentado solitario ante la misma ventana
Veo caer una vez más el cielo como un *lento telón sobre el final del acto*, me digo todavía ¿es esto el término de nuestro simple amor, Agone? (Paisaje, p.121).

LOS ESPECTADORES

En la contemplación existencial de la vida como representación, Valente se aleja de posturas barrocas o calderonianas, para acercarse a planteamientos mucho más radicales, como los de Artaud o Beckett. Según los cuales la única representación real es la que protagoniza el actor, pero no tiene por qué

²⁶ De los 32 fragmentos que componen *Paisaje con pájaros amarillos*, 16 mantienen el diálogo yo-tú, 5 se refieren sólo al yo, 4 al tú y otros 4 a una voz impersonal.

haber hilo comunicativo, ni espectadores ni relación alguna entre ellos (salvando las distancias, *Las sillas* de Ionesco se desarrolla en un espacio también vacío de público, al que no se le va a ofrecer ningún tipo de mensaje).

Valente mantiene una relación con el absurdo desde los primeros poemas:

Igual que dos actores
Que a mitad de la obra se mirasen
En un suspenso tácito, sabiendo
Que el hilo estaba roto, el argumento falseado,
El público difunto
Y la palabra que correspondía
Estúpida, grotesca, caída entre los dos.
(“Extramuros”, en *La memoria y los signos*, PC p.146)

y permanece en *Mandorla*:

Va a caer el telón.

La sombra

Va a caer otra vez sobre la sombra

Aplaudo solo, en la sala repleta

De espectadores muertos.

(*Mandorla*, p.63)

Así en *Agone* todo se resuelve en un lugar desierto (no sólo en su sentido de infinitud, sino sobre todo, en que no hay nadie) y, esto, desde *El inocente*:

Cerquemos el amor y cuanto poseemos

Con muy secretas láminas de frío.

Pasará el vendedor de baratijas

Pasará el traficante de palabras terciarias

Pasará el voceador de su estúpida nada

Y nada advertirá. (PC p.358)

De esta concepción surgen las imágenes más escalofrantes del poemario:

La impotencia:

Soy débil. No sé dónde apoyarme. Vacío está
de todo ser el aire. No estoy. No estás. Qué
giratorio cuerpo el de la nada.(Paisaje, p.105)

La incertidumbre:

Duro despojo anónimo, tu cuerpo, en esta tarde incierta (paisaje, p. 89)

La imposibilidad de saber:

Yo creí que sabía un nombre tuyo para hacerte
Venir. No sé o no lo encuentro. Soy yo quien está
Muerto.(Paisaje, p.81)

Y, además, *la imposibilidad de decir:*

Tiento las sombras... palpo el ciego perfil que no consigo
Nombrar (Paisaje, p. 107)

No pude descifrar, al cabo de los días y los tiempos, quién era el dios al que invocara entonces (Paisaje, p. 111)

Pasar al otro lado no es bastante sin el Testimonio cierto del testigo *que no he acertado aún a transcribir (Paisaje, 117)*

La pérdida del testigo, la pérdida de Lázaro, acompañante asiduo del poeta, es otro signo más del vacío que acompaña el último recorrido de Agone; Antonio Risco²⁷ lo considera tema dominante en los primeros poemas de Valente y símbolo a partir de *Poemas a Lázaro*, porque representa al resucitado, al que "sobrevivió"; por eso es el guía necesario del poeta que considera al hombre el único ser que muere de verdad porque es al único que tiene la capacidad de conocer Pero, en los últimos poemas, se ha producido un cambio evidente hacia una desesperanza y desconfianza totales y, desde ellas, el poeta vuelve a lograr una de sus creaciones más originales: en violento contraste, frente a la ausencia del testigo que sobrevivió, la presencia del hijo *desnacido*:

Que era la soledad, pregunto, el rostro tuyo al fin
Frente a la nada...

... y tú empezabas a
marchar por ella, sin red y sin testigo, cuando se des-
lizó la sombra por tu sangre hacia tu adentro y allí *te desnaciste*,
(paisaje, p. 101)

Estamos ante una conciencia trágica absoluta, ante un nihilismo activo que intenta superar el enfrentamiento entre Eros y Tánatos, con el poder de la palabra y de la poesía. Sólo en ella permanece Agone:

Ni la palabra ni el silencio, Nada pudo servirme
para que tú vivieras. (Paisaje, p. 71)

CONCLUSIÓN: Intensidad dramática en Agone

La originalidad de este poemario radica en la capacidad artística de Valente por crear un interlocutor tan cercano al poeta, y tan distante a la vez; en el encuentro-desencuentro de ambos tienen lugar todos los recovecos de la existencia humana y de la creación poética. Como si de dos actores se tratase, en el espacio simbólico del vacío y la nada, ambos se debaten por asumir lo inexorable. Su conciencia deviene trágica batalla y desazón interna, que nadie ajeno a ellos puede resolver. Participa de esta opinión, la profesora Teresa Hernández Fernández que relaciona la última aportación valentiana con la línea del "pensamiento del afuera" de Foucault y considera que "Paisaje con pájaros amarillos, no es más que el proceso consumado de la desintegración de lo circunstancial"²⁸.

²⁷ RISCO, A., "Lázaro en la poesía de J.Á. Valente" en *José Ángel Valente*, Ob. Cit. p. 267.

²⁸ HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T. "Una traza indefinida: la elegía en la lírica

Para ese mundo tan íntimo y tan alejado de referentes externos es necesario un proceso de *despojamiento formal*:

Los poemas de Agone se vierten en series yuxtapuestas, muchas veces anafóricas:

Entré en ti. En ti entréme
lentamente. Entré con pie descalzo....(Paisaje, p.75)

con aliteraciones que sugieren sosiego y silencio:

Cruzarse así, solos, sin verse (Paisaje, p.75)

y repeticiones fónicas muy aceptadas:

Vivir es fácil. Arduo sobrevivir a lo vivido (Paisaje, p. 113)

La intensidad dramática se consigue, además, por la eliminación de lo superfluo y accesorio, para que sólo aparezca el temblor de la emoción, así el poeta se siente inundado de muerte:

De tu anegado corazón me llega, como antes tu
Voz, el vaho oscuro de la muerte.

Y participa de la agonía en una imagen que recuerda la de Cristo:

Tarde final. Declina pálida la luz. Yo fluyo desde
La herida abierta en mi costado hacia el endurecido
Río de tus venas. (Paisaje, p. 77)

Esa concentración expresiva, se apoya en el estilo nominal, en la línea de Machado o Guillén, con elipsis, síncopas y nominalizaciones:

Tu signo era la luna. Tu luz, lunar. Melancolía.

Huella tan lenta de tu desaparición. Nunca estuviste

Tú de mí tan próximo (Paisaje, p. 103)

Son procedimientos conceptistas, ampliamente utilizados por Valente desde sus primeros poemas, donde aparecen los contrastes o las paradojas ya citadas.:

La línea hiriente de *oscura luz* que invadía tus ojos (Paisaje, p.101)

La intensidad dramática se acompaña de un profundo lirismo; la desolación se expresa en términos negativos²⁹, en una estética de la renuncia y de la eliminación:

El vuelo *roto* de la tarde (Paisaje, p.61)

La *no visible* mano de un dios se *borra* como ala de

Pájaro *caído*. (Paisaje, p.87)

Hay una quieta paz metálica.... que el lago *inmóvil* multiplica. (Paisaje, p.95)

de Valente" en *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Ob. Cit. , p.195.

²⁹ EGIDO, A. "El silencio místico y San Juan de la Cruz" en *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, E. Tecnos, Madrid, 1995.

En este proceso, el poeta entra en conversación con sus propios versos, en "resonancias" que diría Daydí-Tolson, eliminando aquella mano que se tendía "a modo de esperanza", la red, la señal o el testigo, como ya he explicado anteriormente y, sobre todo, el vuelo positivo de los pájaros, muchas veces símbolo del amor intuitivo y de la creación poética, que ahora son "pájaros amarillos" (el color amarillo en la poesía de Juan Ramón Jiménez es siempre el color de la muerte) o se convierten en pájaros amenazantes que incuban cenizas (en la mejor tradición lorquiana de la simbología del dolor y la muerte)³⁰.

Intensidad dramática y tratamiento lírico son dos aspectos fundamentales de Agone, que se proyectará, para siempre, en imágenes poéticas, y perdurará en la poesía, único lugar -según Mallarmé-, donde es posible lo absoluto.

³⁰ Este trabajo no puede entrar en la intertextualidad poética, que exigiría un estudio único.