

LO INDIVISIBLE. ENCUENTROS ENTRE EUGENIO MONTALE Y JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Manuel Fernández Rodríguez¹

RESUMEN: El análisis de las relaciones literarias entre el poeta italiano Eugenio Montale y el español José Ángel Valente —más allá de las confluencias explícitas, relacionadas con sus encuentros personales y con el conjunto de traducciones que el segundo ejecutó sobre la obra del primero— permite realizar una lectura transversal o comparada de la que resulta la evidencia de una serie de influencias directas, así como de un conjunto no menos interesante de confluencias tanto en el plano expresivo como en el temático e ideológico. Dicho encuentro poético, más evidente a partir de la poética desarrollada por ambos autores desde los años 70 del pasado siglo, se puede entender, no obstante, como una continuidad a lo largo de toda su escritura que, en el caso de Valente, da cuenta del poder de atracción de la obra montaliana sobre la del gallego y demuestra, en el caso de ambos, su pertenencia a un sector similar de la modernidad occidental.

PALABRAS CLAVE: Valente; Montale; confluencias; lenguaje; historia.

RESUMO: A análise das relações literárias entre o poeta italiano Eugenio Montale e o espanhol José Ángel Valente —além das confluências explícitas, relacionadas aos seus encontros pessoais e ao conjunto de traduções que o segundo executou sobre o trabalho do primeiro— permite realizar uma leitura transversal ou comparativa da que resulta a evidência de uma série de influências diretas, bem como de um conjunto não menos interessante de confluências no nível expressivo, bem como no nível temático e ideológico. Esse encontro poético, mais evidente a partir da poética desenvolvida por ambos autores desde os anos 70 do século passado, pode ser entendido, no entanto, como uma continuidade em toda a sua escrita que, no caso de Valente, dá conta do poder de atração da obra montaliana sobre a do gallego e demonstra, no caso de ambos, sua pertença a um setor similar da modernidade ocidental.

PALAVRAS-CHAVE: Valente; Montale; confluências; linguagem; história.

La historia de la relación personal y literaria establecida entre Eugenio Montale y José Ángel Valente ha sido objeto de variados estudios², por lo que no es objeto del presente. Desde su encuentro en Madrid en 1954, auspiciado por Vicente Aleixandre y su entorno literario, el poeta gallego tradujo, de modo casi inmediato, el poema montaliano “Incontro”, incluido en *Ossi di sepiá*, que se publicó con una breve presentación crítica, “Versión y glosa de Eugenio Montale”. No obstante, su interés por la obra del italiano parece haberse ido acrecentando desde aquel momento, puesto que a aquella primera traducción se sumaron, dos décadas después, las de otros siete textos de Montale, “L’arte povera”, “Il Re pescatore”, “Il tuffatore”, “La forma

¹ Doctor en Filología Hispánica por la Universidade de Santiago de Compostela.

² Por lo que se refiere a la relación, personal y literaria entre Montale y Valente, existen varios estudios, entre ellos los de Pietro Taravacci (2015), Cristina Marchisio (2012, 2014) y Claudio Rodríguez Fer (2001), que analizan tanto los aspectos históricos del encuentro entre los dos autores en el Madrid de 1954 —del que surge la traducción de “Incontro”—, como todo lo relativo a las peculiaridades técnicas —lingüísticas y ecdóticas— de las traducciones que el gallego hace de la obra del italiano.

del mundo”, “Il lago di Annecy” y “Lettera a Bobi”, de *Diario del’71*, y “L’odore dell’eresia”, de *Diario del’72*, todas las cuales aparecieron en la revista mexicana *Plural* en 1975. No obstante, como demuestra Pietro Taravacci a partir del repaso a los fondos bibliográficos de Valente, pero como se puede confirmar también desde un punto de vista creativo, el interés de Valente por la poética montaliana se extiende desde los primeros hasta los últimos poemarios publicados por el autor genovés³.

No obstante, no son las que Claudio Rodríguez Fer denomina “apropiaciones de segundo grado” (2001, p. 10) la única vía de aproximación de Valente a Montale. Menos evidentes, pero no de inferior importancia, son la dimensión crítica del encuentro, plasmada en la ya citada introducción “Versión y glosa de Eugenio Montale” que acompaña la primera traducción, así como las apropiaciones de primer grado, es decir, aquellas versiones valenteanas no concebidas, al menos en tanto que producto final acabado, como traducciones propiamente dichas, sino más bien como reelaboraciones, apropiaciones o versiones. Así, dentro del conjunto *Material memoria*, que reúne la poesía de Valente publicada entre 1971 y 1992, es posible hallar otras manifestaciones explícitas de la presencia poética de Montale en la creación del gallego. Una de ellas es el poema “Il tuffatore” del poemario *Mandorla*, que lleva un título idéntico al original de Montale traducido por Valente, y que en esencia recurre a un mecanismo constructivo característico de la escritura del poeta gallego, como es la síntesis, mediante una reducción conceptual del original italiano, eliminados los elementos anecdóticos que se corresponden, precisamente, con la descripción del fresco de Paestum que actúa como motivo, y que resulta también trasladado al formato prosístico. Finalmente, también debemos considerar que en este mismo poemario se incluye la cita “La storia non è magistra / de niente che ci riguardi”, encabezando el poema “Días heroicos de 1980”, que Valente toma del poema “La storia”, del montaliano *Satura*. Parece quedar claro, pues, que tanto de modo explícito como indirectamente, la gravitación de Montale en esta parte de la escritura de Valente resulta obvia.

Todas estas aproximaciones demuestran, como indica Rodríguez Fer, una comunidad de intereses evidente entre los dos poetas que, por otro lado, revela una causalidad en el proceder de Valente, que evita la traducción mecánica y prioriza la búsqueda de equivalencias expresivas, conceptuales y poéticas. La trazabilidad de algunos de esos indicios, no limitada a

³ Al margen de los estudios críticos sobre Montale y de los textos ensayísticos del autor italiano que obraban en poder de Valente, existe en su archivo una decena de ediciones de poesía, género en el que se centra este estudio, tanto italianas y españolas como bilingües franco-italianas o anglo-italianas; por fechas, las hay desde el año 1954, fecha del encuentro madrileño entre Montale y Valente, hasta los años 70, donde se sitúan la mayor parte de ellas. Por obras, las ediciones de *Satura*, los dos diarios, del 71 y del 72, y *Quaderno di quattro anni* son las más abundantes.

la confluencia literal o explícita, que en algunos casos se podrían justificar como influencias y, en otros, como equivalencias o confluencias es, por tanto, el objeto fundamental de este estudio, donde intentaremos realizar una lectura contrastiva de las obras poéticas de ambos autores. Así, tanto en el nivel expresivo como por medio de determinados símbolos, motivos o temas que prevalecen en ambas escrituras, consideramos que será posible trazar ciertas constantes representativas de la experiencia creativa individual de cada autor, pero también del momento histórico-literario que ambos comparten como testigos excepcionales.

1 EPIFANÍAS

Montale y Valente, pese a pertenecer a tradiciones literarias diferentes y a momentos históricos parcialmente divergentes experimentaron, como es bien sabido, una especial tendencia hacia una visión no literal de la realidad, incluso cuando procuraron hacer de lo inmediato el punto de partida de sus reflexiones. La labor de ambos se identificaría, entonces, con una actividad de rescate de las formas trascendentes de entre el amasijo de lo informe que vendría a ser la crisis de la modernidad. Como poetas del misterio, se puede constatar que, con mucha frecuencia, sus poéticas recurren a las figuraciones katabáticas o descendentes. Así, la representación de la idea de centralidad, entre otros modos a través del agua, y de la labor de búsqueda del poeta por medio de los símbolos de la pesca, la inmersión o las redes, serían una obvia y fácilmente rastreable coincidencia entre ambos poetas. Recordemos, en este sentido, algunos ejemplos, como podrían ser el ensayo valenteano “El sueño de la red”, de *Variaciones sobre el pájaro y la red*, donde la imagen central de la malla procede de la tradición islámica de Ibn ‘Arabi y el tejido se identifica con la urdimbre del poema; o la versión de Li Po⁴ realizada por el poeta gallego: “La canción del pescador se sumerge en las aguas” (I, p. 572). La red sería aquí la materia que permanece y arrastra consigo desde el fondo todo aquello que resta de la filtración de lo superficial. También Montale se presenta como pescador de las sustancias insondables del fondo y recurre, por ello, a la misma imaginería; así, por ejemplo, “Verso il fondo”, en *Diario del’71*, se refiere a la sequía pescadora por medio de la imagen de la malla que regresa vacía, o solo con restos, del agua: “la rete / che strascica sul fondo / non prende / che pesci piccoli. // Con altre reti ho preso / pesci rondine / e anche una testuggine / ma era morta” (2006, pp. 586-588).

⁴ Aunque se trataría de una conexión indirecta, en la biblioteca de Valente figura una edición antológica de poesía china prologada por Montale, *Liriche cinesi: 1753 ac.-1278 d.c.* (Torino, Einaudi, 1993).

No son solo las redes en el agua, sino también en el aire, para atrapar aves, las que nos podemos encontrar en uno y otro caso para sostener la figuración de la captura poética. Ambos poetas acuden, en efecto, con gran asiduidad, a la imaginería de los seres alados. Sin ir más lejos, en “L’arte povera”, de *Diario del’71*, uno de los poemas montalianos traducidos por Valente en 1975, Montale alude, como propio de esa estética del fragmento, al dibujo de pájaros atrapados en redes: “Per qualche anno ho dipinto solo ròccoli / con uccelli insaccati (2006, p. 578); del mismo modo, en otro de los poemarios que más confluencias ofrece con la obra de Valente, *Quaderno di quattro anni* —que recoge la poesía escrita entre 1973 y 1977—, encontramos el poema “Reti per ucelli”, aludiendo de nuevo al hábito de dibujar pájaros atrapados en redes, pero en este caso añadiendo una reflexión sobre el propio simbolismo de la red, calificada como objeto intrínseco que “non è subacqueo, nè abissale”, incapaz además de “svelare alcunché di sostanziale” (2006, 758) porque, por un lado, es la red que tiene atrapado al propio poeta junto con el resto de la humanidad —objeto también de revelación—, y los sentidos que a la realidad pudieran corresponder y, por el otro, porque debería percibirse como un indicativo de lo oculto y no como lo oculto en sí mismo. Redes y peces, o redes y pájaros son también, como es bien sabido, consustanciales a la reflexión metapoética de Valente, recreador de pájaros del olvido, de pájaros del otoño, de pájaros amarillos, del pájaro que vuela, del ruiseñor último y también del pájaro clavado por un haz de luz o del que canta y con su canto o quietud es indicio del lugar donde se encuentra el centro del sentido⁵.

Igual de curioso, si bien en este caso de influencia imposible debido a la incompatibilidad de las fechas de escritura y edición, sería la utilización de lo que podríamos denominar una poetización de lo antipoético, mediante apelación a la figura de la vieja criada familiar, Francisca, evocada por Valente en el poema “Epitafio”, de *A modo de speranza*, como representación del olvido, y la que Montale retrata⁶, como figuración de la volubilidad de la

⁵ Recordemos, por ejemplo, el relato “Segunda variación en lo oblicuo”, que recrea la vida del emperador-artista Hui-Tsung que, indiferente a las tareas del gobierno, se dedicó a plasmar escenas de pájaros y flores, cuya aparición lateral o desplazada era signo o señal de lo no visible: “Sobreviven, en cambio, en una esquina de luz atenuada solo el ave y la flor. Señalar una esquina ya es bastante, según Hui-Tsung sabía de Confucio. Para quienes no puedan hallar las otras tres inútil fuera repetirse” (I, p. 727). En adelante, para las referencias bibliográficas de las *Obras completas* de Valente, emplearemos I para el primer volumen (2006), dedicado a la poesía y prosa, y II para el segundo (2008), de ensayos.

⁶ Ambos poemas parecen tener un antecedente poético común, si bien la influencia parece más obvia y directa en el caso del texto montaliano. Nos referimos al poema de Baudelaire “La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse”, de *Les fleurs du mal*. Tanto el poeta francés como el italiano evocan la figura de una vieja sirvienta doméstica que se ocupaba, entre otras faenas, del cuidado del niño que ambos habían sido, y los dos terminan también con la suposición del regreso de aquella figura desde su tumba al cuarto familiar, en un tono más trágico en el caso de Baudelaire, y más irónico y humorístico en el de Montale. No obstante, en el poema francés se desarrolla preferentemente la cuestión del abandono de los muertos, mientras que tanto en el de Valente como en el de Montale la noción filosófica central se refiere a la memoria y a sus mecanismos. Debo la sugerencia de la posible filiación a la profesora Claudie Terrasson. No debemos obviar, por otro lado, la obvia y ya estudiada

memoria, en “Quel che resta (se resta)”, de *Quaderno di quattro anni*⁷. Si contrastamos ambos textos podremos observar evidentes paralelismos que tienen que ver con ese difícil equilibrio de la experiencia que se da entre la desaparición del recuerdo, representada por la figura femenina rescatada, y la permanencia del mismo, encarnado en el nombre y en la imagen del ser que fue, como si lo poetizado fuese el último eslabón previo a la desaparición total⁸. En el caso de Valente:

“Yace aquí la pobre
Francisca.” No sé cómo
murió, de qué, ni cuándo,
cuando yo era muy niño.
Después sólo quedó el padrenuestro
de después del rosario por
“la pobre Francisca”
cada día.
Francisca
el nombre de la muerte tiene.
No puedo recordarla.
(...) Debió tener las manos
grandes, abiertas, para ser “la pobre
Francisca” del rosario.
No puedo recordarla. (I, p. 73).

Por su parte, Montale, mezclando la misma tonalidad evocativa y elegíaca con ciertas pinceladas humorísticas:

La vecchia serva analfabeta
e barbata chissà dov'è sepolta
poteva leggere il mio nome e il suo

tendencia de Valente hacia la escritura epigráfica fúnebre o el epigrama, en la que el anonimato del muerto se convierte en una indagación en los procesos de la memoria y del olvido; en este sentido, serían ejemplos los poemas “Una inscripción”, de *A modo de esperanza*, o “Epitafio para un desconocido”, incluido dentro de la poesía inédita del autor, amén de los abundantes textos que recrean el formato del obituario y de los epitafios dedicados a personas conocidas o más próximas en la memoria. Obviamente, la escritura epigramática no es ajena al modo de creación montaliano, como se percibe en una buena cantidad de los textos de *Satura*, así como, por ejemplo, en “Due epigrammi” de *Diario del '72* o en “Epigramma” de *Quaderno di quattro anni*.

⁷ En la misma línea estaría la evocación de la vieja tía de Pietrasanta, de la que huían los niños, evocada en “Una visitatrice”, poema incluido entre los textos no editados por el autor, que sirve como figuración no solo del paso del tiempo y de la volubilidad y el dolor de la vida, sino también de la compartida sensación de inexistencia que encuentra cobijo en el poder del nombre rememorado: “quando leggo o ascolto / il nome PIETRASANTA penso ai pochi scudi, / al dolore del mondo, alla ventura-sventura / di avere un avo, di essere trisnipote / di chissà chi, di chi non fu mai vivo” (2006, p. 892). También en “Aspasia”, *Quaderno di quattro anni*, evoca una figura del pasado, en este caso una musa que Montale deja en el anonimato, suponiendo ya muerta, y que había sido bautizada por él con el leopardiano nombre de Aspasia; también en este caso la epifanía procede del nombre: “Quando entrerò nell'inferno, quasi per abitudine / griderò Aspasia alla prima ombra che sorrída. / Lei tirerà di lungo naturalmente. Mai / sapremo chi fu e chi non fu / quella farfalla che aveva appena un nome / scelto da me” (2006, p. 814).

⁸ Por supuesto, la figura de Lucila Valente ocupa hasta cierto punto esa misma posición, pero en el caso de su recuerdo este aparece identificado plenamente con la permanencia, mientras que el de Francisca vendría a ser una memoria de la memoria.

come ideogrammi
forse non poteva riconoscersi
neppure allo specchio
ma non mi perdeva d'occhio
della vita non sapendone nulla
ne sapeva più di noi
nella vita quello che si acquista
da una parte si perde dall'altra
chissà perché la ricordo
più di tutto e di tutti
se entrasse ora nella mia stanza
avrebbe centotrent'anni e griderei di spavento. (2006, p. 790).

En una línea temática semejante, algunos textos de naturaleza epifánica del montaliano *Le occasioni*, especialmente los de la segunda sección, *Mottetti*, donde las ausencias de las figuras femeninas evocadas se vuelven presencias con capacidad de revelación, comparten idéntica posibilidad de transmutación de lo inmediato e incluso lo cotidiano en una forma diferente de impresencia que la que, en el caso de Valente, poseen los fragmentos en prosa de “Paisaje con pájaros amarillos”⁹, donde es la figura ausente del hijo la que actúa como foco de atracción para el recuerdo. La visión, el oído, la memoria como forma de supervivencia, la esperanza y la desesperación frente al hecho de la muerte o la plena identidad anímica e incluso físico-sanguínea entre el yo poético y el ser evocado son algunas de las nociones que confluyen en ambas expresiones poéticas. Así, por ejemplo, podríamos contrastar un par de ejemplos tomados de cada autor. Por un lado, sobre el reencuentro:

La speranza di pure rivederti
m'abbandonava;
e mi chiesi se questo que me chiude
ogni senso di te, schermo d'immagini,
ha i segni della morte o dal pasato
è in esso, ma distorto e fatto labile,
un tuo barbaglio (MONTALE, 2006, p. 220)

Quisiera haber estado en los lugares en donde tú estuviste, en todos los lugares donde hay acaso aún o sobrevive un fragmento de ti o de tu mirada. ¿Sería este vacío tuyo lacerante lo que hace de pronto un espacio lugar? ¿Lugar, tu ausencia? (VALENTE, I, p. 498).

Por otro lado, la pervivencia a través de la simbología de la sangre y las venas:

Ecco il segno; s'innerva
sul muro che s'indora:

⁹ También en *Fragmentos de un libro futuro* es posible encontrar ejemplos de la manifestación de esa impresencia; por ejemplo, “Elegía: fragmento” (I, p. 554).

un frastaglio di palma
bruciato dai barbagli dell'aurora.

Il passo che proviene
dalla serra sì lieve,
bon è felpato dalla neve, è ancora
tua vita, sangue tuo nelle mie vene.
(MONTALE, 2006, p. 222)

Tarde final. Declina pálida la luz. Yo fluyo desde la herida abierta en mi costado hacia el endurecido río de tus venas (VALENTE, I, p. 498)

En la misma línea, también en el poema montaliano “Voce giunta con le folaghe” (2006, p. 373), de *La buffera e altro*, donde se evoca la figura del padre muerto, se apela a la capacidad invocadora de las palabras para redimir de la muerte, o al encuentro imposible, en planos paralelos, del poeta y la sombra paterna, motivos también presentes en el antes citado poemario valenteano. En este caso, incluso la imagen del padre que acompaña al hijo a visitar su propia tumba —“L’ombra che mi accompagna / alla tua tomba” (2006, p. 372)— encuentra un paralelo en el poema “El visitante”, que Valente incluye en *Fragments de un libro futuro*, en el que se poetiza la aparición de una figura desconocida, que el poeta identifica con el hijo, visitando su propio sepulcro¹⁰: “Alguien me dice / que un hombre joven viene / de tiempo en tiempo a visitar tu tumba. (...) Tal vez eres tú mismo que regresas / para ver dónde estás (...)” (I, p. 565). Pero, en el mismo texto montaliano citado, el autor propone la posibilidad de que en el diálogo establecido entre la voz poética y las sombras surja una palabra con poder teúrgico, capaz de conjurar lo perdido y que identifique la relación amorosa que unía ambas figuras, el nombre propio que, en este caso sí, es consecuencia del ser al que designa: “L’ombra fidata e il muto che risorge (...) / si scambiano parole che interito / sul margine io non odo; l’una forse / ritroverà la forma in cui bruciava / amor di Chi la mosse e non di sé” (2006, p. 374)¹¹. En un sentido muy próximo, en “Paisaje con pájaros amarillos” Valente también especula, pasando de un lado al otro de la frontera de la muerte e intercambiando los papeles, sobre el nombre capaz de rescatar de las sombras a la figura del hijo, la misma forma del *logos* que lo habría engendrado: “Yo creí que sabía un nombre tuyo para hacerte venir. No sé o no lo encuentro. Soy yo quien está muerto y ha olvidado, me digo, tu secreto” (I, p. 498) o “Sabías que sólo al

¹⁰ El propio concepto de “figura”, de tan amplia presencia en la obra de Valente, se podría identificar también en la de Montale, como representación de los contenidos de la memoria, especialmente el relacionado con los muertos familiares que retornan al pensamiento.

¹¹ Muy semejante sería el silbido empleado como clave de identificación en el más allá del que se habla en el poema 4 de *Xenia I*, incluido en *Satura*: “Avevamo studiato per l’aldilà / un fischio, un segno di riconoscimento. / Mi provo a modularlo nella speranza / che tutti siamo già morti senza saperlo” (2006, p. 418).

fin sabía yo tu nombre. No el que te perteneciera, sino el otro nombre, el más secreto, aquél al que aún pertenecías tú” (I, p. 500). E, idénticamente, el poema de Montale termina proponiendo el mismo vacío que fue testigo de su encuentro como el espacio, mortal en este caso, que propiciará la futura y definitiva anagnórisis: “Così si svela prima di legarsi / a immagini, a parole, oscuro senso / reminiscenze, il vuoto inabitato / che occupammo e che attende fin ch’è tempo / di colmarsi di noi, di ritrovarci...” (2006, p. 376). Una vez más, en la expresión poética de Valente, tan determinada por los vaciamentos y las plenitudes simultáneos, especialmente donde el hijo es el destinatario implícito y al tiempo imposible¹², existe una idéntica propensión a la enunciación del encuentro, de la supervivencia e incluso de la identidad. Así, por ejemplo, en “Hic locus”, de *Fragmentos de un libro futuro* leemos: “La sombra. / Otra vez en su seno somos uno” (I, p. 571).

Otro curioso paralelismo, también relacionado con las emanaciones de lo oscuro, se da a través de la forma simbólica de los seres espirituales que visitan el territorio humano como señal de la iluminación o revelación de lo oculto, que se encuentra en los poemas “Divinità in incognito” e “L’angelo nero”, incluidos en la segunda sección de *Satura*, en los que el poeta afirma la existencia de esas entidades ocultas sacras agazapadas bajo la forma de elementos anodinos, incluso vulgares, de la realidad cotidiana. Así, en el primero de los poemas, que elabora en tono coloquial la noción teológica del “Deus absconditus” —a la que el propio Valente hace referencia en sus ensayos a propósito de la mística o como representación de la pluralidad de la manifestación de lo divino o del misterio—, Montale afirma la presencia de esas emanaciones de la divinidad, disonantes por otro lado en la sensibilidad del mundo moderno, bajo figuras triviales de la cotidianidad, pero perfectamente reales o materiales:

Io dico
che immortali invisibili
agli altri e forse inconsci
del loro privilegio,
deità in fustagno e tascapane,
sacerdotesse in gabardine e sandali,
pizie assortite nel fumo di un gran falò di pigne,
numinose fantasime non irreali, tangibili,
toccate mai (2006, p. 518).

¹² Por supuesto, también en otros tramos de su recorrido poético, como los relacionados con la experiencia amorosa *stricto sensu*, o con el ámbito del reencuentro afectivo en general, la idea de la permanencia o retorno es común. Así, por ejemplo, en “El diamante y la ternura”, a propósito de Aníbal Núñez, Valente escribe: “Vengo a dar fe de un reconocimiento. Del reconocimiento de Aníbal, vivo en el no lugar donde no hace mucho nos encontramos” (II, p. 1485). Lo mismo podríamos decir, por ejemplo, de algunas de las poetizaciones de las figuras de Alfonso Costafreda y Calvert Casey.

No obstante, como corresponde a esta forma de la divinidad esquiva, las apariciones se niegan a perder el velo que oculta su misterio, se resisten a ser reconocidas: “io ne ho vedute più volte / ma era troppo tardi se tentavo / di smascherarle” (2006, p. 518).

Por su parte, “L’angelo nero”, que probablemente deba algo a las figuraciones angélicas de Rafael Alberti, invoca la figura del mensajero celestial, igualmente inaprensible, proteico, desconocido y camuflado bajo los pliegues múltiples de la regularidad cotidiana, al que se le solicita su manifestación, si bien asumiendo la voz poética la posibilidad de resultar destruida por su visión:

o angelo nero disvélati
ma non uccidermi col tuo fulgore,
non dissipare la nebbia che ti aureola,
stàmpati nel mio pensiero
perché non c’è occhio che resista ai fari,
angelo di carbone che ti ripari
dentro lo scialle della caldarrostaia (2006, p. 520).

Curiosamente, también Valente formula esa hipótesis del entrecruzamiento de planos o de la convivencia de lo trascendente con lo cotidiano, así como de las consecuencias del desvelamiento de lo oculto, en varios de sus textos narrativos y poéticos; esto ocurre, singularmente, en el relato “Mi primo Valentín”, que plantea una situación en la cual el protagonista descubre un ángel en medio del tráfico urbano de Caracas, el cual, al ser desenmascarado, procura evitar el contacto mediante una transmutación hacia la forma de un caballo enganchado a un carro de frutas:

El tráfico arreciaba y los bocinazos arreciaban, porque había un embotellamiento monstruo, y el ángel aterrado no sabía si aquello era Caracas o era Nínive o si había llegado el día del Juicio Final. Intentó escurrirse, pegado a la pared, rascacielos arriba, y entonces, justo entonces, al moverse invisible, fue cuando tú lo viste. Tu mirada lo penetró con tal ardor que se sintió poseído en el centro mismo de la especie que en sí solo agotaba (...). Y en ese instante, antes de que tú pudieras hacer un solo movimiento, replegó contra la pared sus alas poderosas y dio un brinco para transformarse, antes de tocar de nuevo el suelo, en un équido andrógino uncido con aparente indiferencia a un carretón de frutas.

No obstante, el protagonista, no conforme con la ocultación, decide entrar entre las patas del supuesto cuadrúpedo para verificar la androginia que había dado por supuesta, momento en el cual el ángel-caballo le rebana una oreja de un mordisco, compartiendo de este modo con la figuración montaliana no solo el motivo, sino también el enfoque a un tiempo

trascendente y humorístico: “Al recuperar sentido estabas ya en la clínica de urgencia. Valentín Israel, la prensa dijo luego que habías sido víctima de una mordedura de yegua. Porque ¿quién en Caracas podría ver un ángel? (I, pp. 703-704).

Una propuesta similar la encontramos también en el relato “El ala”¹³, donde se viene a manifestar la misma idea del riesgo de que lo que no entendible sea causa de la destrucción de quien busca el conocimiento: hay manifestaciones que no pueden ser entendidas, pero también existen preguntas que no deben ser formuladas. Por supuesto, tanto Valente como Montale llevan la cuestión un poco más allá, al plantear como un obstáculo hacia el misterio la avasalladora cultura material de la civilización contemporánea¹⁴, anclada en la inmediatez, la velocidad y la superficialidad.

De idéntica manera, de ese contacto con el misterio resulta un impedimento, una inevitable marca física o vital, como puede ser la ceguera o el deslumbramiento. Así, Montale, por ejemplo, propone en “Chi è in ascolto”, de *Quaderno di quattro anni*, que, entre los múltiples (pseudo)profetas de la verdad que ofrece el mundo contemporáneo, alguno habrá llegado a contactar con ella, siquiera por casualidad, pero nunca sin pagar el precio: “qualcuno avrà anche toccato la verità / ma l’ha toccata col dito e poi l’ha ritratto. / La verità scotta” (2006, p. 782); de forma parecida, en “Il fuoco”, de *Diario del’71*, la voz poética niega el fuego celestial del Pentecostés, afirmando, en cambio, que el incendio procede de lo inferior y que es una constante oculta, nunca vista o, si vista, nunca expresada ante el estado de asombro que produce en quien se encuentra con ella: “Il fuoco non viene dall’alto ma dal basso, / non s’è mai spento, non è mai cresciuto, / nessuno l’ha mai veduto, fuochista o vulcanologo. / Chi se ne accorge non dà l’allarme, resta muto” (2006, p. 600). La proximidad con algunos de los testimonios valenteanos es obvia; por ejemplo, en el ya citado “Mi primo Valentín”, el protagonista queda “sordo de sangre” (I, p. 704); o en el relato “Tamiris el tracio”, donde se recrea el episodio homérico en el que el aedo lucha toda la noche con las musas, pagando la

¹³ En su *Diario anónimo*, Valente anota: “Los dioses nos acompañan en vida, hay que conocerlos para andar entre ellos” (Mairena, ed. Valverde, p. 166)” (2011, p. 163).

¹⁴ Se puede señalar en otros textos de Montale, incluso en un tono mucho más irónico y humorístico; por ejemplo, en “Il trionfo della spazzatura”, de *Diario del’71*, donde expone que la basura acumulada por una huelga en el servicio de limpieza municipal es “una sua invenzione / non appresa dai libri ma dal dio senza nome / che dispensa la Grazia” (2006, p. 618); o también en “Sera di Pasqua”, de *Quaderno di quattro anni*, donde a partir de la emisión de un filme en televisión, probablemente *Jesus Christ Superstar*, donde “Cristo in croce cantava come un tenore / colto da un’improvvisa / colica pop”, el poeta concluye que “Questa è la religione del ventesimo secolo. / Probabilmente la notte di San Bartolomeo / e la coda troncata di una lucertola / hanno lo stesso peso nell’Economia / dello Spirito / fondata sul principio dell’Indifferenza” (2006, p. 746). Valente, en clave más teórica, y a propósito de la experiencia de la iluminación en el budismo zen, recuerda la siguiente propuesta de Daisetz Teitaro Suzuki: “(...) el estado de *satori* «puede producirse —dice Suzuki— en cualquier situación de la vida cotidiana.»” (II, p. 325).

osadía de su reto con la ceguera, se concluye: “Después, hombre en su noche, privado fue de la visión y el canto, pero ya el don del canto entero se cumpliera y su forma o verdad era ahora el silencio” (I, p. 726).¹⁵

Una figuración más, también común a ambos autores, mediante la cual se vuelve a sugerir la presencia latente de las divinidades misteriosas y de sus impensados modos de manifestación, se daría a través del recurso, casi narrativo, de la llamada de teléfono enigmática. En el caso de Valente, ya en *Poemas a Lázaro* encontramos ese procedimiento en el poema “La llamada”, donde la voz poética es despertada de madrugada por el teléfono, a través del cual un comunicante enuncia su nombre y responde con el silencio a las repetidas solicitudes de identificación que hace el poeta. De modo muy semejante, en *Fragments de un libro futuro*, el texto en prosa “Aniversario” evoca la llamada que anunció al poeta el fallecimiento en Ginebra de su hijo Antonio Valente. También en este caso resulta imposible la comunicación y la identificación del interlocutor: “La voz en el teléfono fue una sorda agresión de la sombra. Dijo tu muerte, bronca, cruel, inexorable. Como un destino. Dijo. No podía entenderla” (II, p. 557)¹⁶. En el caso de Montale también encontramos esta forma moderna y tecnológica de la revelación oracular; por ejemplo, “Intercettazione telefonica”, de *Satura*, juega con ese mismo motivo para plantear la confusión de la propia identidad o el anonimato del ser en esa relación comunicativa con el mundo. Por otro lado, “A tarda notte”, del mismo poemario, vuelve a la idea de la llamada equivocada, fruto de un cruce de líneas, recibida a altas horas, mediante la cual entran en comunicación dos seres desconocidos, que no se identifican y emplean lenguajes diferentes, pero entre los cuales, no obstante, existe un intercambio, un reconocimiento, lo cual es calificado por el poeta como un milagro porque “E quella volta / parlarono due voci libere come noi mai” (2006, p. 502)¹⁷.

¹⁵ Esa misma idea de la visión que alcanza la luz de lo menos visible, por medio de la ceguera física, como en el caso de Tamiris, se intuye en el montaliano poema 5 del conjunto *Xenia II*, incluido en *Satura*, donde el poeta rememora a su fallecida esposa, Drusilla Tanzi, y el modo en el que ambos solían bajar las escaleras, sirviéndole ella de guía, pese a lo desorientado de su visión: “Con te le ho scese perché sapevo che di noi due / le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate, / erano le tue” (2006, p. 434).

¹⁶ También en “Breve noticia del final”, sobre el anuncio del fallecimiento de Gil de Biedma, se recurre al mismo motivo: “Suena el teléfono como un brusco sobresalto” (II, p. 1460).

¹⁷ También en “Interno/esterno”, de *Altri versi*, se habla de una llamada que procede del pasado, o que trata de completar una conversación inconclusa, y donde la voz emisora resulta, en principio, irreconocible: “Ma ora squilla il telefono e una voce / che stento a riconoscere dice ciao. / Volevo dirtelo, aggiunge, dopo trent’anni” (2006, p. 912).

2 TRAZAS

Todo lo dicho nos conduce, obviamente, al concepto de verdad que, en un sentido poético, se encuentra al margen de la enunciación propia de los lenguajes formularios y de las conceptualizaciones institucionalizadas, como pueden ser las que instituyen la historia, el periodismo, el científicismo, la religión... La parodia de estas entidades o sistemas de poder es palmaria en ambas experiencias poéticas. Por ejemplo, empezando por el caso de Montale, en “Senza pericolo”, de *Quaderno di quattro anni*, el poeta parodia la fatuidad e insustancialidad de ciertas formas ideológicas contemporáneas en las que es manifiesta la separación entre el pensar y el vivir, entre las ideas y la ética de los hechos, pero que se especializan en la permanencia, la supervivencia o una flotabilidad restringida a la superficie: “Il filosofo interdisciplinare / è quel tal che ama se vautrer / (vuol dire stravaccarsi) nel più fetido / lerciume consumistico / (...) / Ma non c’è pericolo / per gli uomini pneumatici e lui lo sa” (2006, p. 798)¹⁸. Del mismo modo, sobre el lenguaje político entendido como círculo cerrado ajeno a la peligrosidad que se supone consustancial a la aventura literaria, en “Al Congresso”, de *Diario del’71*, se refiere a un sofisma pronunciado por un “egregio / preopinante che mai mosse un dito / per uscire dal gregge” (2006, p. 630); o, como último de entre muchos ejemplos posibles, “Honoris Causa”, de *Diario postumo*, poema en el que se ridiculiza el proceso de conformación de los paradigmas o cánones históricos y literarios dentro del mundo académico: “Pensano i mini-professori / che per poetare / occorre essere laureati” (2006, p. 958)¹⁹. Esta serie de retratos paródicos tienen su correspondencia en el caso de Valente, en textos como el relato “Sobre el orden de los grandes saurios”, donde se deconstruye la lógica reduccionista inherente al discurso médico-psiquiátrico; también a lo largo de *Palais de Justice*, donde también se remeda irónicamente la fórmula jergal del lenguaje psiquiátrico; o en el cuento “Informe al Consejo

¹⁸ Sobre la noción de peligrosidad en la experiencia creativa literaria, Valente habla en su *Diario anónimo*, el 3 de octubre de 1979, intertextualizando a san Pablo, en estos términos: “Pero a nosotros, Filemón amigo, siempre nos ha gustado escribir peligrosamente. En realidad, no entendemos de otra forma de escritura. Y no íbamos a renunciar ahora a nuestro bien ganado naufragio para asegurarnos, con puesto de escalafón o silla de academia, una vejez tranquila” (2011, p. 188). Igualmente, el 6 de mayo de 1977, apunta: “La palabra poética resuena intramuros, pero viene (...) de los límites o las fronteras de lo humano (...) donde el hombre lucha solo (pero solidariamente: el monje) contra los demonios. (Se escribe peligrosamente)” (2011, p. 174).

¹⁹ Son muchos otros, por supuesto, los casos en los que Montale valora negativamente la involución intelectual de la contemporaneidad, tendente hacia un espectáculo superficial de vanidades y escolasticismos cerrados; por ejemplo, en *Altri versi*, “Vinca il peggiore” presenta en amalgama infernal al “vivo il morto l’asino e il sapiente”, situados en un lugar que nada que tiene que ver con el que ocupa la palabra: “o sono in altro luogo / che la parola rifiuta” (2006, p. 862); también “Con quale voluttà” habla de los desenmascaradores de la Nada incapaces de destaparla en sus cátedras; o la pelea de gallos de “Una zuffa di galli”; o incluso la declaración inequívoca de que “Con un palmo di naso resteranno / gli abbonati alle prime; e col sospetto / che tutto involgarisce a tutto spiano” (2006, p. 865) que leemos en “L’avvenire”.

Supremo”, donde lo parodiado es la constitución del lenguaje administrativo concebido como acto y fórmula de poder.

Ambos autores comparten, pues, que la verdad poética no coincide con la construcción de la verdad social; se podría decir que los dos practican una poética del anihilamiento, por su propensión hacia las expresiones ínfimas de la materia, los sedimentos, las profundidades o los limos esenciales, apelando, precisamente, a esa misma imaginaria. Así, Montale establece, en consonancia con la poética fragmentaria de los restos y en oposición a la tradición del pensamiento lógico-dialéctico, que “La verità è nei roscchamenti / delle tarme e dei topi, / nella polvere ch’ esce da cassettoni ammuffiti / e nelle croste dei «grana» stagionati. / La verità è la sedimentazione, il ristagno, / non la logorrea schiffa dei dialettici / (...) / È beffa di scolastici / l’idea che tutto si muova, / l’idea che dopo un prima viene un dopo / fa acqua da tutte le parti” (2006, pp. 784-786). La verdad es, pues, el sedimento, y avanzar en su busca exige un esfuerzo y un sacrificio ajeno a quien se acomoda en el estrato sólido de la superficie. Como es bien sabido, Valente reincide sobre la imagen de la profundidad, de los léngamos originarios a los que se remonta el poeta, en momentos diversos, incluso acudiendo a una imaginaria muy parecida a la de Montale; ocurre así, por ejemplo, en un poemario esencialmente katabático como es *El fulgor*. Así, donde Montale alude a las migajas resultantes del trabajo de erosión de polillas y ratas, como hemos visto, el poema III de *El fulgor* se inicia con un “El cuerpo se derrumba / desde encima / de sí / como ciudad roída / corroída, / muerta”, para hablar acto seguido del propio cuerpo como una cimentación socavada por la labor de “armadillos, topos, animales / del tiempo, / nadie” (I, p. 444-445). Pero, por supuesto, a partir de ese descenso y con los materiales depositados en el fondo, el cuerpo inicia su anábasis entre relámpagos de claridad cegadora y a través de la espesa materia húmeda del origen, como en el poema XXVII, donde dotado de respiración branquial, se mueve en el “Sumergido rumor / de las burbujas de los limos” (I, p. 454). Obviamente, son muchos otros los momentos en los que Valente recurre a la imagen de los posos, desde el “Como el oscuro pez del fondo” de *Material memoria* a los ensayos dedicados a la exégesis de la obra de Juan de la Cruz y, en general, de la experiencia mística.

3 SUTURAS DEL TIEMPO

En cualquier caso, resulta sencillo proponer la identidad verdad-memoria, al menos en lo que a la idea de la verdad poéticamente alcanzada se refiere. Y tal identificación se debe, en ambas experiencias, a que en ninguna de ellas tienen cabida ni la causalidad ni la temporalidad,

como hemos ido viendo. Y en esta exacta expresión del estancamiento temporal en el que se funda la experiencia poética, las imágenes de Montale y Valente son, de nuevo, muy similares. El genovés, en la misma línea del ya citado “La verità”, formulaba en su poemario *Satura* y en el texto “Botta e risposta III”, a propósito de las sombras de lo misterioso, que: “non hanno né un prima né un dopo / perché sono l’essenza della memoria. / Hanno una forma di sopravvivenza / che non interessa la storia” (2006, p. 506-508). Casi con el mismo sentido podríamos leer la reflexión de Valente sobre la sombra del desaparecido Calvert Casey en el relato “El regreso”, donde sostiene que “ni la causalidad ni el tiempo sirven para pensar el vacío, que además es impensable”, o que “Ahora, entre todos y quizá desconociéndonos unos a otros, comenzaremos a reconstruir la gran historia sin saber cuál es el cabo que hay que asir ni si la narración empieza o termina o si ya estamos *in medias res* ignorando que el rompecabezas no tiene clave”; igualmente, en “Intimations of Immortality from Recollections, etc.”, de *Interior con figuras*, evocando al también desaparecido Hernando Valencia Goelkel, reflexiona sobre “qué viento aún ha de soplar sobre vivos y muertos / o en qué navegación, con tu rostro de ayer, / he de encontrarte” (I, p. 346).

En efecto, el tema de la historia como configuración de un modelo de realidad, en sentido filosófico, y como esquema de relaciones de poder, en otro más social, es otro punto de encuentro muy evidente en ambos autores, los cuales, sobre todo a partir de los años 60, acrecientan una tendencia hacia el análisis crítico del tiempo histórico o, por mejor decir, del final o del colapso del tiempo y, en general, de la noción misma de historia, que es el lugar donde el ridículo se mezcla con el horror, según Montale, o la entidad que está construida con trapos y sangre, según Valente²⁰.

Los autores levantan acta desde un tiempo presente que aparece atravesado por el tiempo lírico, tal y como se percibe con toda claridad en el valenteano “Días heroicos de 1980”, el poema de *Mandorla* en el que es paratextualizado el montaliano “La storia”, procedente de *Satura*, mediante la cita inicial que encabeza el texto: “La storia non è magistra / de niente che ci riguardi” (I, p. 425)²¹. El poema de Valente, situado en la inmediatez —incluye la fecha del

²⁰ Montale, en “L’allevamento”, de *Altri versi*: “Ed è qui che il ridicolo si mescola / all’orrore” (856); en sentido ontológico, en “Rimuginando”, del mismo poemario: “Se si fa chiaro che le Cause Prime / già contenevano in sé lo scoppio del ridicolo” (2006, p. 850). Valente, en el relato “Hoy”, donde se evoca, desde la perspectiva del niño narrador, el levantamiento militar en España en 1936; la construcción del relato histórico posterior de los vencedores se presenta en esos términos: “Era un momento histórico. Sí, de la historia, que está hecha de trapo y sangre, como supe después” (I, p. 716). Montale, por oposición al orden de la historia, afirma la lógica del desorden azaroso o caótico del universo: “e solo i refusi del cosmo / spropositando dicono qualcosa / che ti riguardi” (“Mi pare impossibile”, de *Altri versi*: 902), o “l’essere per cui nascere fu un refuso” (“A Claudia Muzio”, del mismo poemario, p. 920).

²¹ En *Diario anónimo* también hay una anotación correspondiente a esta cita, en concreto del 9 de septiembre de 1980 (2011, p. 200).

17 de febrero de 1980— alude a diversos sucesos aparecidos en la prensa, probablemente en esa fecha, como el hundimiento de un porta-contenedores inglés en el Tajo, frente a Lisboa — ocurrido el 16 de febrero—, la inauguración de la línea del metro de Roma —el 19 de febrero— o el fallecimiento de Tito en Yugoslavia²². Todo ello, enmarcado por un reiterado “Plus d’espoir”, que bien podría haber sido tomado de la prensa y que contrasta con el mensaje de decadencia y ausencia de sentido de los hechos enumerados, carentes de conexión entre sí, salvo la cronológica que la historia pretende imprimirles, remedando de esta manera la fórmula de construcción del lenguaje histórico. “La storia” de Montale, por su parte, es el segundo texto del poemario *Satura*, publicado por primera vez en 1971, y que recorre, por lo tanto, una zona histórica muy próxima a la retratada por Valente²³. El de Montale es un poema en dos partes en el cual no hay referencias a la inmediatez y que constituye una reflexión general sobre los condicionamientos de la historia, empezando precisamente por el principio que parece regir el poema valentiano, que “La storia non si snoda / come una catena / di anelli ininterrotta. / In ogni caso / molti anelli non tengono” (2006, p. 446)²⁴. Es decir, el conjunto de hechos que la conforman carece de unicidad: el devenir histórico es, por tanto, inexistente y su constitución es una falsedad interesada, una implementación lógico-causalista injusta. No obstante, la segunda parte del poema afirma la existencia de una forma de historia oblicua, no oficial, constituida por aquellos que o bien fueron desestimados por el discurso o bien fueron capaces de escapar de él, incluso sin saberlo: “Lascia sottopassaggi, cripte, buche / e nascondigli. C’è chi sopravvive / (...) / Qualche volta s’incontra l’ectoplasma / d’uno scampato e non sembra particolarmente felice. / Ignora di essere fuori, nessuno gliel’ha parlato. / Gli altri, nel sacco, si credono / più liberi di lui” (2006, p. 450). Por supuesto, este enfoque alternativo, en línea con la denominada por Octavio Paz “tradicción de la ruptura”, es compartido por Valente, si bien no en “Días heroicos de 1980”, poema que, en todo caso, marca la pauta de una de las confluencias más evidentes entre ambos poetas.

No obstante, dicha confluencia en materia histórica no se limita al par de composiciones citadas. Son muchos los momentos en que Montale alude a diversas variantes de la misma cuestión, incidiendo, por ejemplo, en cómo el discurso histórico supone un modo

²² Aunque fallece en mayo de 1980, es probable que Valente se refiera a las especulaciones previas sobre el esperado óbito, puesto que Tito se encontraba hospitalizado desde enero y a partir del 10 de febrero se suceden los comunicados, casi diariamente, en torno a informaciones, en ocasiones contradictorias, relacionadas con su evolución médica. En concreto, el 20 y el 23 se extendieron avisos que daban a entender el inminente desenlace.

²³ Es probable que Valente tomase la cita de la edición bilingüe italiano-francesa de *Satura* que figura en los fondos de su biblioteca (París, Gallimard, 1976). Del mismo año también poseía la selección inglesa *New poems: a selection from Satura and Diario del '71 e del '72* (London, Chatto & Windus).

²⁴ En el mismo sentido, “Dialogo”, del mismo poemario, sostiene que “«Se l’uomo è nella storia non è niente. / La storia è un *marché aux puces*, non un sistema»” (2006, p. 460).

de confiscación de la realidad al ser elevada esta a un nivel superior que el de los aconteceres,²⁵ o simplemente en la confirmación de que la vida y la historia siguen caminos solo circunstancialmente coincidentes, ya que su relato carece de vinculación con la interioridad.²⁶ La vida y la vivencia de la humanidad consciente son, pues, un acontecer interior, íntimo, lo cual justifica, a un tiempo, el deseo del poeta de escapar de las clasificaciones histórico-literarias²⁷ y su convencimiento de que la poesía pertenece a la historia solo exterior y coyunturalmente, puesto que el flujo del tiempo que un poema condensa en su interior, su singularidad, es un producto memorístico y no histórico²⁸, por tanto, verdadero en la medida en que la verdad sea alcanzable.

Por lo que a Valente se refiere, no es menos cierto que su posición crítica tuvo como objeto, en numerosas ocasiones, el lenguaje histórico, así como el concepto mismo de la historia en tanto que sistema destinado a sustentar y fosilizar una interpretación de la realidad. En un ensayo como “Modernidad y postmodernidad: el ángel de la historia”, de la mano de Walter Benjamin, defiende que la crisis de la modernidad es, en definitiva, una quiebra de la idea de progreso y del propio proyecto histórico entendido como aspiración unificante, el pasado como una acumulación de catástrofes y ruinas (II, p. 1356-1358), y el presente como el conjunto de promesas incumplidas que el pasado ofreció al futuro. O, en un sentido muy semejante a lo ya visto en el caso de Montale, “el derecho de lo viviente a no ser aplastado en nombre de ninguna historia” (II, p. 1360).

“La Historia es la Historia” (I, p. 735), proclama uno de los defensores del orden establecido en el relato “Homenaje a Quintiliano”, cuento en el que se evoca la predeterminación a la que eran sometidos los alumnos del colegio jesuita al que asistían el

²⁵ Por ejemplo, “Le ore della sera”, de *Quaderno di quattro anni*, se inicia con un: “Dovremo attendere un pezzo prima che la cronaca / si camuffi in storia” (2006, p. 784).

²⁶ Por ejemplo, “Postilla a «Una visita»”, perteneciente a la poesía dispersa del autor, leemos: “La storia è disumana / anche se qualche sciocco cerca di darle un senso” (924); en “Noi non sappiamo”, de *Ossi di seppia*, podemos leer también: “Oh la favola onde s’esprime / la nostra vita, repente / si cangerà nella cupa storia che non si racconta!” (2006, p. 104).

²⁷ En “Intercettazione telefonica”, de *Satura*: “Posso cossi vivere nella gloria / (...) / ma fuori della storia / e in abito borghese” (2006, p. 456) o en “Mezzo secolo fa”, de *Quaderno di quattro anni*: “Non amo / essere conficcato nella storia / per quattro versi o poco più” (2006, p. 750). En el caso de Valente, bien sabido es, siempre existió una posición polémica respecto de los mecanismos del poder en el ámbito literario, fuesen antologías, generaciones o tendencias. Muy próximo a Montale, también refiriéndose a la gloria, en el poema “XXIX” de *Treinta y siete fragmentos* apunta: “Yo no quiero vender mi sangre / por adoquines de compacta gloria” (I, p. 332). Del mismo modo, en el relato “Segunda variación en lo oblicuo”, recreando la vida del emperador chino Hui-Tsung, se enuncia que “Del poder y la gloria, de las victorias militares poco supo el monarca derrotado” (I, p. 727).

²⁸ En “Botta e risposta III”, de *Satura*, refiriéndose a las sombras que son objeto del interés de la poesía, escribe: “non hanno né un prima né un doppo / perché sono l’essenza della memoria. / Hanno una forma di sopravvivenza / che non interessa la storia” (2006, p. 506-508).

narrador y su interlocutor, según el modelo pedagógico de la división y jerarquización del aula entre cartagineses —o derrotados— y romanos —o vencedores:

Estaba siempre, recordé, con los romanos. Porque así dividían los reverendos padres a la clase, entre cartagineses y romanos, con la debida prominencia de asientos y de títulos, y el sonido feliz, heroico, sacrosanto, de la radiante espuela. Y no sé por qué extraños equilibrios, componendas de puntos y torneos, ganaban siempre los romanos. La Historia era la Historia, al fin y al cabo (I, p. 735).

De modo muy semejante, el poema “Ipotesi” de Montale, incluido en *Quaderno di quattro anni*, a propósito de las nociones del bien y el mal, que no se ven validadas en el acontecer cotidiano, reflexiona a partir de una evocación similar, igualmente situada en una escena escolar y con idéntico afán determinista e el proceder didáctico:

L'Apocalissi sarebbe
da prendersi con le molle?
È più che certo ma questo
non può insergnarsi nelle scuole.
Io stesso fino da quando
ero alunno delle elementari
credevo di essere un combattente
dalla parte giusta.
Gli insegnanti erano miti, non frustravano.
Gli scontri erano posti nell'ovatta,
incruenti, piacevoli. Il peggio
era veduto in prospettiva. Quello
che più importava era che il soccombente
fosse dall'altra parte.
Così passarono gli anni, troppi e inutili.
Fu sparso molto sangue che non fecondò i campi.
Eppure la parte giusta era lì, a due palmi
e non fu mai veduta (2006, p. 778-780).

Una historia al servicio de los acontecimientos es una entidad que se obstina en la perduración del mal. A diferencia de lo que ocurre con la poesía, que según Valente tiene la potencialidad de revelar lo que el poder oculta, esta forma del relato del acontecer es señalado, por ambos autores, como un sostén de un orden injusto en lo social y falso en lo humano. De ahí que sea posible hallar consideraciones sobre el proceder torticero e hipócrita de la historia como generadora de ídolos que es preciso derruir; Montale, en “I nuovi iconografi”, de *Diario del '72*, critica la conformación de una nueva hermenéutica del arte, basada en un cierto amarillismo periodístico e indiferente al conocimiento real y profundo: “Così la storia / trascura gli epistemi per le emorroidi / mentre vessilli olimpici sventolano sui pennoni / e sventole di

mitraglia forniscono i contorni” (2006, p. 662). Por su parte, Valente también se pregunta por la condición de carnífera de la humanidad que posee la historia en una anotación de *Diario anónimo* del 7 de diciembre de 1983, acusando la involución de los principios revolucionarios franceses: “¿Qué hacer de los gemidos de los niños metódicamente destripados. ¿Genocidio o carnicería, simplemente? Enigmas que el historiador atento diseña todavía” (2011, p. 241)

4 INOCENCIA Y HERESÍA

En el entorno de la historia se producen, pues, frecuentes choques entre la materia doctrinal y las interpretaciones disidentes que van siendo aisladas y englobadas bajo la noción de herejía. Como institución social e intelectual, lo herético y también el ámbito de la inocencia, resultan enfoques compartidos por ambos autores. Por lo que se refiere a la cuestión de la inocencia en el caso valenteano, como es bien sabido, sobre todo una vez superada la etapa más historicista y crítica, se produce la elaboración de diversas figuraciones sobre la conciencia que renace de entre las cenizas de lo arrasado, sea la figura lazariana del resucitado, la del inocente que domina en el poemario epónimo, la del Agone de procedencia ducasseana o la de los múltiples resucitados que en diversas modalidades pueblan su poesía.²⁹ Pero también en el terreno más personal, sin perder de vista el ámbito de las relaciones de poder social, la cuestión de la inocencia, unida a la de culpabilidad, reaparece en un texto tan emblemático como el conjunto de prosas *Palais de Justice*. Precisamente ahí podemos leer, entre las reflexiones del narrador, elevadas al ámbito de lo ontológico, que “Probar la inocencia no es posible, porque nadie es inocente y, de serlo, la inocencia carece de toda lógica además” (2014, p. 58). También Montale se mueve en esas aguas procelosas que separan, con una causalidad lógica y existencial que apenas se sostiene como escenario o telón de fondo, los hechos de la realidad de la iniciativa personal. En “La primavera hitleriana”, uno de los poemas de *La bufera e altro*, que procede directamente de la experiencia bélica, sentencia que, ante el descenso súbito de la barbarie, la inocencia ha quedado suspendida y nadie puede reclamar para sí la inocencia: “e l’acqua séguita a rodere / le sponde e più nessuno è incolpevole” (2006, p. 371).

²⁹ En este sentido, se podría decir que la inocencia posee una figuración doble en la obra valenteana. Es, por un lado, en el ámbito histórico, la forma de la resurrección de la disidencia, una modalidad de resistencia después de pasar por las cribas del poder. Pero también posee una dimensión más política y social, relacionada con el debate de la contemporaneidad y la responsabilidad del papel del poeta, en la línea de “Poeta en tiempo de miseria”. Así, el “Canto de inocencia” de *El inocente*, postula: “Ay inocencia, / ay zarpa de oro innumerable, / ahora que tu reino ya es de todos, / que en tu segunda aparición triunfas / sobre los grandes pudrideros públicos / y te aplaude el verdugo con sus manos sangrientas / porque la bestia ha sido domeñada / (quién la liberará y cuándo), / es digno / y justo, / hembra inmortal, / que no me reconozcas” (I, pp. 310-311).

Por lo que al ámbito de lo herético se refiere, es bien sabido que Valente sintió especial predilección por figuras, pasadas o presentes, que representaron el enfrentamiento al discurso histórico oficial y que pagaron sus consecuencias. Pero en lo relativo a la conexión con Montale, resulta obvio que el motivo y el enfoque compartido más evidente procede de la traducción por parte del poeta gallego del montaliano “L’odore dell’eresia”, que evidencia que las traducciones de Valente no se encuentran tan motivadas por la vinculación temática como por una afinidad experiencial. El poema nos conduce, desde ese título de evocaciones contestatarias, hacia el mundo de la observación de la historia. Es sabido que en la casa familiar ourensana del autor, como él mismo relata en varias ocasiones, se guardaba la biblioteca del cura agitador Basilio Álvarez, en la que leía el niño Valente. El poema de Montale, incluido en *Diario del’72*, rememora un episodio infantil relacionado, probablemente, con el instituto genovés Vittorino da Feltre, regentado por la orden de San Bernabé, donde Montale realizó sus primeros estudios. Tras confirmar, ante una pregunta, el clérigo barnabita, al que alude el poema, la existencia de una relación amorosa entre el teólogo modernista irlandés George Tyrrell y la monja Mari Petre, para escándalo de la concurrencia burguesa que lo escuchaba, el poeta recuerda cómo dicho monje había sido posteriormente suspendido *a divinis*, condenado él mismo por herejía, la cual concibe únicamente como una supervivencia en algún papel perdido³⁰. Como en el caso del poema de Montale, la historia de Basilio Álvarez contada por Valente se presenta desde la perspectiva infantil y en ambos casos los niños protagonistas no son capaces de identificar en los viejos documentos, de los que supuestamente se sirve la historia, ningún tipo de olor a herejía. Pero la relación puede ser incluso mucho más próxima y literal. Si nos fijamos en la anécdota de la suspensión *a divinis* del padre barnabita mencionado por Montale, que el yo poético interpreta como una suspensión literal, física, hallaremos una situación idéntica en el caso de Valente. Así, en el poema de Montale se nos dice:

Quando
fu morto e già dimenticato appresi
ch’era sospeso a divinis e restai a bocca aperta.
Sospeso sì, ma da chi? Da che cosa e perchè?

³⁰ Así pues, el poema de Montale presenta una triple herejía: la de Tyrrell, primero convertido al catolicismo desde el anglicanismo y posteriormente suspendido *a divinis* debido a sus polémicas teológicas que lo conducen, tras su negativa a la rectificación, a la excomunión y expulsión de la Compañía de Jesús. La de Maude Dominica Mary Petre, monja inglesa, amante y biógrafa de Tyrrell, cuyas obras sobre el irlandés fueron condenadas por la curia vaticana. Y tercero, la del propio cura barnabita evocado por Montale, asimismo suspendido *a divinis*. Por otro lado, no es el único caso en que el italiano se refiere al pensamiento religioso herético. Así, en “Dopo una fuga”, de *Satura*, habla de “I Burlamacchi, i Caponsacchi... spettri / di eresie, de illegibili poemi” (2006, p. 546), que el propio autor identifica con la familia protestante italiana Burlamacchi, refugiada en Ginebra, y con Giuseppe Caponsacchi, el cura protagonista del poema narrativo *The Ring and the Book* de Browning, que había raptado a una malcasada.

A mezz'aria attaccato a un filo?
E il divino sarebbe un gancio a cui ci si appende?" (2006, p. 638).

Por su parte, Valente relata desde la perspectiva del niño que perdura en la memoria el momento en que escucha hablar a los mayores sobre el caso de Basilio Álvarez, también clérigo e idénticamente suspendido *a divinis* por sus actividades como agitador social³¹. Valente recuerda la historia en varias ocasiones, habitualmente en entrevistas; en una de ellas explica al respecto:

Yo era el primogénito de una familia con muchos hermanos y por una serie de razones vino a parar a mi casa la biblioteca de un sacerdote, Basilio Álvarez, el fundador del Partido Agrario Gallego —un cura republicano suspendido *a divinis*, que se exilió—. Yo oía de pequeño: «pobre Basilio... suspendido *a divinis*». Lo de suspendido lo entendía, pero *a divinis* no sabía lo que significaba, pensaba que lo tenían suspendido de una viga. ¡Pobre hombre!" (MENDEZ, 1999, p. 3).

El paralelismo revela no solo una coincidencia insólita y humorística, en la que incluso podría subyacer una apropiación involuntaria, sino también la identificación en el plano personal entre la experiencia presentada por Montale y la que el propio Valente vivió.

5 EL CADÁVER DE LA VERDAD

El tiempo de la historia es una sustancia estancada, que nada tiene que ver con la suspensión del tiempo o con la no-temporalidad propios de la experiencia poética; de su estancamiento nace, por supuesto, el aire mefítico de la historia, la putrefacción del orden establecido y constituido en un molde con aspiraciones de perpetuidad. Por todo ello, no resulta extraño recurrir a expresiones escatológicas que evoquen los miasmas del aire histórico atorado. Así, por ejemplo, Valente propone en “La concordia”, de *La memoria y los signos*, un concilio basado en la hipocresía de los actos públicos, en el que la conclusión es la siguiente: “Exhaló el aire putrefacto pétalos / de santidad y orden. / Quedó a salvo la Historia, los principios, / el gas del alumbrado, la fe pública” (I, p. 202); de igual manera, en “Para oprobio del tiempo”, del mismo poemario, de nuevo sobre la idea de la figuración formal frente a los secretos escondidos, encontramos una vez más ese ambiente de la descomposición de la historia:

³¹ Después de varios choques con las autoridades, fue apartado del sacerdocio en 1914, acusado de propagandismo político, vinculación con personalidades no religiosas, tibieza en asuntos morales y religiosos o violación del celibato, entre otras imputaciones.

Sí, algo hedía
a escasa profundidad bajo los gestos,
algo que corrompía el orden público,
alteraba la recta sucesión
de los monarcas godos,
la ruta de Colón y casi todo
el siglo XIX de funesta memoria.

Y así la Historia, la grande Historia, resultaba
turbio negocio de alta complicidad o medianía (I, p. 218)³²

Incluso en los relatos se puede encontrar esta figuración, como es el caso de “El vampiro”, donde el ambiente asfixiante de la escena principal se explica con un “Era como si el tiempo no transcurriese y quedara depositado en la sala misma oliendo a tiempo estancado, corrupto” (I, p. 697).

En el caso de Montale, la sexta sección de “Dopo una fuga”, de *Satura*, se refiere a una visita a la localidad alpina de Santa Ana de Stazzema, donde en agosto de 1944 el ejército nazi había realizado una masacre, como represalia a la resistencia partisana, durante su retirada de Italia. En este contexto netamente histórico³³, donde se detallan los residuos de la barbarie, la referencia a un mundo excrementicio es repetida, rematando el texto con un inequívoco “La poesia e la fogna, due problemi / mai disgiunti (ma non te parlai) (2006, p. 546). De forma no menos evidente, en “Storia di tutti giorni”, de *Quaderno di quattro anni*, el texto se inicia con un “L’única scienza che resti in piedi / l’escatologia / non è una scienza, è un fatto / di tutti i giorni” (2006, p. 738)³⁴.

³² También en la obra ensayística sería posible hallar esa mismo mecanismo de representación de la escatología como la materia propia de la historia. Por ejemplo, en “La respuesta de Antígona”, de *Las palabras de la tribu*, para referirse a la conformación de la ley del estado en la obra de Sófocles como un intento de dar completez o una forma cerrada a la realidad, Valente comenta: “Hay, pues, la lógica segura y manifiesta de la ley, la higiene de la patria, y un orden conclusivo que recompensa y condena en derecho. Pero alrededor de las columnas armoniosas de la justicia, desde la raíz misma de lo que su ley impone, empieza a extenderse el acre olor de lo corrupto [...] Olor amenazante, “impuro hedor”, [...] que enloquece a las aves, confunde los presagios e incita a la revuelta en ciudades lejanas. He ahí el fondo sombrío sobre el que hablan los personajes de la tragedia. Y, sin embargo, sobre ese fondo se alza poderosa y razonada la ley, el orden reducido de la victoria, es decir, de los reconocidos fundamentos de la ciudad y de la patria” (II, p. 72).

³³ Recuerda, por supuesto, poemas netamente memorístico-historicistas de Valente, sin ir más lejos “Cementerio de Morette-Glières”.

³⁴ En relación con la escatología, también es curioso que ambos poetas planteen la idea de la devoración, por parte de entidades superiores, ya sea en sentido ontológico, ya más estrictamente histórico, como recurso para representar la indefensión humana. Valente, por ejemplo, en el relato “La última lección”, nos habla de un maestro que se traga a su discípulo; en el texto en prosa “Hojas de la sibila”, de *Material memoria*, leemos: “Como niños, como infantes corrimos, como niños que buscan el pecho de la madre, a la feroz mandíbula del gran procreador” (I, p. 381). Montale, por su parte, en “Hamburger steak”, de *Quaderno di quattro anni*, habla de una picadora de carne en la que podría acabar la humanidad (cfr. 2006, p. 820); asimismo, en “Il dottor Schweitzer”, de *Diario del ’71*, se formula la paradoja del devorador devorado: “A quale gerarchia apparteniamo noi / e in quali fauci...?” (2006, p. 620).

Todo lo dicho sitúa a la humanidad en el orden animal y plantea también la pertinencia, la conveniencia, la necesidad o la posibilidad de la escritura, en la línea del “Poeta en tiempo de miseria” valenteano. El papel del poeta en el desconcierto de las sentinas o la pertinencia del discurso poético en los tiempos de mayor descenso de la historia son, en efecto, motivos recursivos en la escritura poética, narrativa y ensayística de autor gallego, pero también del genovés. Tanto uno como otro dan inequívocas pruebas de una actitud crítica frente al conformismo poético, sobre todo en el ámbito contemporáneo, así como frente a ciertos modelos poéticos radicados en la banalidad o la insustancialidad. El poeta o, en general, la intelectualidad, tiene una responsabilidad no tanto de carácter político-ideológico, militante, como fundamentalmente frente al lenguaje; cuando esa obligación es desatendida, tanto Valente como Montale parecen considerar que los vates pasan a formar parte del discurso histórico y, por lo tanto, comparten idéntica naturaleza excremental. La falsedad, el fingimiento y la estupidez conforman, por tanto, una jerarquía semejante.

En el relato “Rapsodia vigesimosegunda”, Valente evoca la matanza de Ulises al regresar a Ítaca, y se refiere al poeta oficial, Femio Terpiada, que se había dedicado a cantar para los pretendientes, calificándolo de indigno, mientras este trata de excusarse ante Odiseo: “Canté a los pretendientes obligado por la necesidad (...) Así que tuve necesidad de pan, de un puesto, de un pequeño prestigio entre los otros, de modestos viajes por provincias”³⁵ (I, p. 692). Por otro lado, un buen número de poemas de la tercera sección de *El inocente*, significativamente denominada “Sobre el tiempo presente”, acuden al elemento escatológico para la calificación de la actualidad histórica como un momento de naufragio y descomposición. Así, “Reaparición de lo heroico”, conectado referencialmente con “Rapsodia vigesimosegunda”, reconstruye de nuevo el episodio de la matanza de Odiseo. “Crónica, 1968”, “Crónica II, 1968” y “Crónica III, 1968” están fuertemente marcados por la gravitación poética de Antonin Artaud y en ellos, en clave histórica, tal y como sugiere su título, se da cuenta de la traición a la palabra, asesinada y enterrada —“Las palabras se pudren, son devueltas, / como pétreo excremento, / sobre la noche de los humillados” (I, p. 308)—, así como del predominio de una forma de pensamiento concebido como clausura y dogma —“Todos los que tienen puntos de referencia en el espíritu (...) todos los que dominan su lenguaje, todos aquellos para quienes tienen las palabras sentido (...) son unos cerdos” (I, p. 309)—. Por su parte, “Canto de

³⁵ El mundo de las provincias, como emblema de la reducción moral e intelectual, al que Valente ataca con tanta frecuencia y vehemencia, también está presente en Montale. Por ejemplo, en “Il pesce pilota”, de *Diario póstumo*, define su inherente conformismo como el mal nacional: “Ciò che il fanfano / dovrà evitare è di mutar in / pescevolante, per pois cadere a / capofitto nella rete del male / nazionale: il provincial conformismo” (2006, p. 970).

inocencia” postula la muerte y el resurgimiento de la candidez, triunfante sobre las “alcantarillas suburbanas” o los “grandes pudrideros públicos” (I, p. 310); esto es, el amor como una emanación de lo menos visible. “Análisis de vientre” se mueve, por su parte, por entero, en la materia fecal de la historia, resultado de la pesada digestión de sus gruesos bocados a la realidad, por oposición al amor por lo menos visible y sutil, confluyendo en su imaginaria el mundo intestinal, la obesidad y la gula. “Anales de Volusio”, que versiona en tono paródico uno de los poemas de Catulo, se refiere también a la separación de lo burdo u obsceno de lo ligero y esencial, apelando de nuevo a la excreción y a la escatología. Como último ejemplo de entre muchos posibles, “A fool” se sirve de la imbecilidad, como equivalente ideológico del excremento, para parodiar la cadena del pensamiento lógico, que viene a coincidir con la concatenación determinista mediante la que la historia pretende hilar los acontecimientos, a partir de un episodio tomado de la *Iliada*: por medio de Tersites, el físicamente más informe de los guerreros aqueos, pero también el único que se enfrenta a Aquiles y Agamenón, dejando claro que la continuación de la guerra de Troya le parece un absurdo; Tersites, por lo tanto, representa la voz del poeta, la conciencia crítica que deja en evidencia la supuesta lógica de la fuerza y del poder³⁶:

En un personaje de la cadena reposa pura la pura estupidez del Ser.

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

O la desolación fecal del ser (I, pp. 311-312).

Este poema, en particular, ofrece un paralelismo bastante notable con el montaliano “Il grande affare” de *Diario del '71*, en el que se contrastan, tal y como hemos propuesto en el caso de Valente, los prodigios artificiales de lo más visible frente a lo solamente intuido, el misterio. Y, justamente, ese primer tipo de falso portento es caracterizado apelando a la evacuación excremental y a la paradójica imbecilidad presente en su estado más puro, exactamente como en el texto valenteano:

Quale sia il grande affare non s'è mai saputo.

³⁶ En la línea de “Las legiones romanas”, de *Breve son*, que va encabezado por una interpelación del senador norteamericano Robert Kennedy contra la pertinencia de mantener que guerra de Vietnam.

Se la spinta del sangue o la deiezione³⁷
o la più pura forma dell'imbecilità.
Resta l'incerto stato del bastardume,
del mezzo e mezzo, del di tutto un po' (2006, p. 608)³⁸.

También en la figuración de la vacuidad y futilidad del ser por medio de la inflación se pueden encontrar paralelismos entre ambos poetas, posiblemente por inversión paródica del concepto filosófico-espiritual del pneuma. En la caricatura “Senza pericolo”, de *Quaderno di quattro anni*, ya aludido en este trabajo, se representa la hipocresía fundamentada en la traición de la acción por parte del pensamiento o, lo que es lo mismo, la vacuidad de ciertos paradigmas de conocimiento que son considerados un producto de mercado, una moda de la contemporaneidad. En este caso, la oquedad del ser parodiado se representa mediante la inflación:

Non s'era visto mai
che un naufrago incapace di nuotare
delirasse di gioia mentre le nave
colava a picco. Ma non c'è pericolo
per gli uomini pneumatici e lui lo sa" (2006, p. 798).

No deja de llamar la atención que Valente emplee la misma imagen, con idéntica finalidad y en igual contexto ideológico, entre otros lugares en el ensayo “Sobre la vanagloria”, donde se critica la vanidad asociada a una cierta situación de poder institucional relacionada con la ancianidad. De este modo, Valente describe al tipo de personaje aludido, entre otras, mediante la siguiente analogía:

El anacoreta en su soledad puede estar devorado por los demonios de lo vano.
El anciano, en su soledad o en sus desiertos, se va llenando de aire, como

³⁷ En uno de los grandes poemas anti-históricos y anti-belicistas de Valente, “Hibakusha”, incluido en *Al dios del lugar*, se hace una calificación despectiva de la historia empleando este mismo sustantivo: “La Historia, trapos, / sumergidas banderas, barras / rotas, anegadas estrellas bajo / la deyección” (I, p. 484).

³⁸ La inanidad del tiempo presente es constatada por ambos autores también por referencia al género biográfico. Montale apunta, en “Soliloquio”, de *Quaderno di quattro anni*, que “non esistono più i grandi uomini / ne restano inattendibili biografie / nessuno certo scriverà la mia” (2006, p. 744); Valente, con notoria desilusión, se refiere a su posición histórica o generacionalmente marginal en sentido similar, por ejemplo, en “Biografía”, de *Treinta y siete fragmentos*: “cuando escribo / mi bioesquelonotabibliográfica / compruebo minucioso la fecha de mi muerte / y escasa es, digo con gentil tristeza / la ya marchita gloria del difunto” (I, p. 326). En la misma órbita cabría situar los ensayos “Breve noticia del final” —“Sería mejor que escribieras sobre el final de ti mismo. Que dejaras preparada de antemano tu turbia e incomprensible necrología” (II, p. 1460)— o “Muñecos de serrín” y “Ahora cuando la escayola de los eminentes se llena de lagartos”, contra la órbita de lo generacional y a favor de la marginalidad.

Simón el Mago. Y como éste, entra el anciano en la compraventa del espíritu. Por cobardía, por terror, por vanidad desesperada” (II, p. 1316)³⁹.

6 EXCLUIDOS Y CONFORMES

“Ética, diríamos, de la suspensión mutua del favor. ¿Sería ésta la única posible en un diálogo entre la inteligencia y el poder?” (II, p. 1417). Tal es el planteamiento que enarbola Valente en la semblanza dedicada a la figura de Jovellanos, “Invitación a la melancolía”, que acaba por convertirse en toda una reflexión en torno a esas complicadas relaciones entre la órbita de los poderes y la labor de creación del artista, celoso de su independencia y, a un tiempo, sometido a las veleidades y exigencias del orden establecido, que emplea la producción cultural como un pretexto de sus decisiones de índole política. De ahí que el espacio figurado del creador, desde el punto de vista simbólico, sea situado por Valente entre dos estereotipos extremos representados por el bufón y el melancólico.

No está muy lejos esta apreciación de la que, desde el punto de vista lírico, plantea Montale, por ejemplo, en “Pasquetta”, de *Quaderno di quattro anni*, especie de “Beatus ille” urbano donde se enfatiza la soledad de la que disfruta la voz poética, por contraste con la agitación y polarización que, a su juicio, se padece en otros extremos del mismo ámbito. Así, en paralelo a la posición espacial relativa dentro del lugar del poder, formula también la existencia de dos categorías de intelectuales, apelando a lo escatológico una vez más:

L'intelligenza a cui per mia sciagura
appartenevo si è divisa in due.
C'è chi si immerge e c'è chi non s'immerge.
C'est emmerdant si dice da una parte
e dall'altra. Chi sa da quale parte
ci si immerda di meno. La questione
non è d'oggi soltanto. Il saggio sperimenta
la due alternative in una volta sola” (2006, p. 746-748).

³⁹ Conviene recordar también un muy evidente pasaje de *Palais de Justice*: “Cuánta muerte ha caído sobre algunas palabras. Alguien que creía tener una palabra o tener la palabra, tenía solamente el flato de la voz. La vieja profetisa flatulenta o la Sibila de Hendor. Falsía. Vanidad. Qué importa” (2014, p. 27). También en “Arte de la poesía”, de *El inocente*, emplea la misma imagen: “Implicable desdén por el que llena de rotundas palabras, congeladas y grasas, el embudo vacío (...) por el que anda aun entre seres y nada flatulentos y obscenos” (I, p. 313). Incluso en *Diario anónimo*, en una anotación sobre Andy Warhol, apunta: “Héroe por inflación del vacío” (2011, p. 265). También podemos recordar el caso del personaje del relato “Un encuentro”, donde el narrador protagonista da cuenta de su diálogo con un desconocido que es presentado con un “El imbécil era parecido a otro que había encontrado tiempo atrás en desiguales circunstancias”; este va dando progresivas muestras de su estupidez hasta llegar a un punto donde se alcanza un grado tal que comienza a descomponerse, siendo en este momento arrastrados sus restos por el viento hacia los sumideros. (I, p. 750-751). Por otro lado, en el relato anterior a este, “Sobre la imposibilidad del impropio”, también sobre otra personalidad estúpida, se proyecta una escritura capaz de dar cuenta de su ser, llegando el narrador a la conclusión de que la única posibilidad para albergar aquella forma de vacío era el uso de una letra fabricada en escayola e igualmente hueca (I, p. 749-750).

Lo sublime y la cloaca, la participación o la marginalidad, el compromiso social o el compromiso con la palabra. Tales parecen ser las dualidades históricas a la que se encuentran sometidos los autores, según ambas experiencias poéticas.

También “Lettera a Bobi”, otro de los poemas montalianos traducidos por Valente, se mueve en esa parcela temática compartida, presente en bastantes textos poéticos y narrativos, de la reflexión sobre la relación de la poesía y de los poetas con su entorno social. Se trata de un discurso crítico e incluso satírico sobre la idea del poeta oficial y laureado, sobre la imagen externa y banal de la poesía entendida como producto de mercadeo, que ambos poetas combaten activamente. Formalmente, el poema entra dentro del género elegíaco al evocar la figura del traductor y crítico literario tridentino, y amigo en los años juveniles de Montale, Roberto Bazlen, fallecido en 1965; no obstante, también lo caracteriza una puntual distancia afectiva con el pasado y un contenido encono hacia Bobi Bazlen —que lo aproxima al tono crítico de “La forma del mondo”, si bien este poema se sitúa en un plano más intelectual que social—, aludiendo probablemente a un rigor crítico injustificado en el personaje retratado, a una incapacidad para el altruismo, al gusto por intervenir —a veces con intenciones equívocas— en la vida de las personas de su entorno, así como a la progresiva banalización de su imagen pública, por lo cual también se encontraría próximo a los textos de carácter más cáustico o mordaz de Valente, que se ocupan de personajes, conocidos o anónimos, en los que se señalan comportamientos semejantes⁴⁰.

La oficialidad, a la que Valente asimila al mercadeo moral, al comercio intelectual, a la estupidez, a la prosecución de la gloria o a la sed de triunfo es, por lo tanto, copartícipe del anquilosamiento del pensar, corresponsable directa o indirectamente de la fosilización del lenguaje bajo la forma del discurso⁴¹. Como ya apuntaba en el poema dedicado a John Cornford en *La memoria y los signos*, para enfatizar la necesaria correlación entre vida y pensamiento⁴²,

⁴⁰ Por ejemplo, “Fábula del payaso en la ancianidad y su pareja”, sobre Gabriel Celaya, “Poeta en tiempo de miseria”, sobre José Hierro, o “Nueve aforismos para un neojoven”, sobre Leopoldo María Panero, entre otros posibles.

⁴¹ Sería posible señalar una gran cantidad de ejemplos, a parte de los ya indicados hasta el momento. Sirvan, como complemento, los casos de “La mentira”, de *Poemas a Lazaro*: “Pero no allí, / sino en el centro de la ciudad / están (aunque su reino sea / más odioso en el alma): son / los mercaderes del engaño. / Levantan en la plaza / sus tenderetes y sus palabras, pues son hábiles / en el comercio de la irrealidad” (I, p. 148); también el poema V de *El fulgor*: “Reiterado, el necio / inútil tiende / su persistente araña triste / hacia qué sombra” (I, p. 445); o, finalmente, el poema XII, “(El reino)”, de *Treinta y siete fragmentos*, que proclama esta verdad: caída la crítica queda la estupidez: “Hosco, / secreto, / se abatió hasta el polvo (...) // Arriba, heroico, / feraz, glorioso, inusitado, exento, / vio al necio echar raíces” (I, p. 383).

⁴² En la línea de lo propuesto en la “Epístola moral a Fabio” de Fernández de Andrada, obra evocada por Valente en varias ocasiones.

presente en la existencia del inglés, pero desaparecida en el presente del poeta, sentencia: “La inteligencia aún se pasea en tren de lujo por los versos mientras espera que otros caigan para sentir horror de pronto” (I, p. 194).

La preferencia, en este contexto dialéctico del ámbito creativo y del aposento del poder, por la vertiente herética de la historia, también es común a ambos autores. De hecho, dentro de la faceta más satírica de Montale y Valente, ambos muestran una especial predilección —y pericia— no solo para la parodia de las diversas realizaciones de la imbecilidad y de los lenguajes oficiales, como ya hemos visto, sino también un obvio distanciamiento respecto de la idea de poesía social o de nociones histórico-literarias afines, como las de tendencia, tema, generación o grupo. En este sentido, es bien sabido que Valente manifestó, sobre todo por medio de su práctica poética, pero también a través de reflexiones ensayísticas o declaraciones públicas, una muy sopesada intención de separar la justicia social de la eficacia estética o expresiva, situándose en contra de los refugios generacionales, pero también frente a las fórmulas —temáticamente deterministas y rígidas y expresivamente empobrecedoras— de la literatura social⁴³. Por su parte, Montale llega incluso a reflexionar en clave poética sobre ese asunto, como ocurre, por ejemplo, en “L’obbrobio” de *Quaderno di quattro anni*, donde se desarrolla la idea de que si el ámbito de lo individual es, en sí mismo, un problema inabordable para el conocimiento, la colectividad debe resultar absolutamente inaprehensible: “Non fatemi discendere amici cari / fino all’ultimo gradino / della poesia sociale. / Se l’uno è poca cosa il collettivo / è appena frantumazione / e polvere, niente de più (...)” (2006, p. 788). Pero también, en la línea de la noción de la soledad necesaria del creador, que Valente defendió en toda su extensión y con todas sus implicaciones, sin ir más lejos en “Oda a la soledad”, Montale también propone que “Siamo alla soliditudine di gruppo, / un fatto nuovo nella storia e certo / nin i migliore a detta / di qualche Zebedeo che sta da solo”, comparando además la colectividad con un coral, formado por una multitud de individuos, pero que aventaja a las colectividades humanas en su silencio o retraimiento: “Si avvantaggia / sul banco degli umani perché non parla” (2006, p. 756)⁴⁴.

Frente a la ley instaurada, fuera de la colaboración o el sometimiento, solo cabe la destrucción de la voz poética o su expulsión a los márgenes de lo comúnmente admitido. El

⁴³ Sobre la cuestión generacional, *vid.*, por ejemplo, VALLADARES, 2017. En torno a la poesía social, son aclaratorios y bastante explícitos “Carta de Ginebra. Del simbolismo a nuestros días (en torno a un libro de J.M. Cohen)”, y “Transparencias en un aniversario”. Véase, también, RAMOS, 2007.

⁴⁴ No muy lejos de esta formulación, en “I ripostigli”, de *Quaderno di quattro anni*, reflexiona, a partir de una vieja fotografía, sobre el pasado y su propia condición como ser que posee un cierto grado de luz interior; a propósito del tiempo presente, establece, a partir de una analogía con un termitero: “Oggi esiste soltanto il multiplo, il carnaio. / Se vale il termitaio che senso ha la termite” (2006, p. 824).

reino del escritor no queda recogido en los textos históricos y, del mismo modo, el tiempo que le concierne nada tiene que ver con el que aquellos pautan. De modo muy sintético, Montale se refiere a esta circunstancia en “Telefoni”, de *Diario póstumo*, al evocar el momento en el que le comunican la concesión del premio Nobel, cuya aceptación justifica al tiempo que aclara que “I riconoscimenti giungono / sempre in ritardo, quando sembra / inutile anche un titolo ambito. / Il tempo degli eventi / è diverso dal nostro” (2006, pp. 974-976)⁴⁵. Por su parte Valente —que también realizó declaraciones distanciadas sobre la concesión de premios⁴⁶— se refiere a la misma idea en varias ocasiones, como por ejemplo en el apartado IV de *Notas de un simulador*: “El tiempo del escritor no es el tiempo de la historia. Aunque el escritor, como toda persona, pueda ser triturado por ella” (II, p. 465)⁴⁷.

A modo de conclusión sobre las reflexión en torno a las relaciones entre poeta y sociedad en ambos autores, se podrían apuntar incluso ciertas correspondencias expresivas cuando menos curiosas, como la que se constata en un par de poemas de corte histórico y actitud crítica, como son “Chi è in ascolto”, incluido por Montale en *Quaderno di quattro anni*, y el valenteano “El escorpión amigo de la sombra”, de *El inocente*. En el caso del italiano, se refiere irónicamente al dolor que produce el contacto con la realidad y que, la sabiduría oficial, es incapaz de tolerar. Así, apunta a que “Tra i molti profeti barbati che girano intorno / qualcuno avrà anche toccato la verità” (2006, p. 782). En el caso de Valente, el poema intertextualiza y comenta *L'âge d'or* de Buñuel, haciendo referencia a las instituciones moralizadoras, esencialmente la Iglesia, frente a la pasión y la libertad; Valente emplea una imagen semejante para visualizar el semblante de la ortodoxia, el de la barba, en este caso aplicado no a los profetas, sino a los teólogos: “licenciaste al novicio adolescente / para que los teólogos barbudos no holicasen / como bestias sedientas / (por el otero asoma) entre sus muslos” (I, p. 306).

7 MEMORIA, VADO DEL TIEMPO

⁴⁵ Ya antes, en “I miraggi”, de *Quaderno di quattro anni*, se plantea idéntica posibilidad como punto de partida: “Non sempre o quasi mai la nostra identità personale coincide / col tempo misurabile dagli strumenti che abbiamo” (2006, p. 830).

⁴⁶ Por ejemplo, al recibir el Premio Nacional de Poesía en 1993, declaró: “El premio me viene tardíamente, desgastado” o “Es una relación entre el jurado y un libro, y no con una obra. Yo diría que el libro honra a un premio que ha dado muchos bandazos. La política de premios es como una especie de lotería y no siempre contribuye a la creación de un medio cultural saneado” (*El País*, 26/5/1993). En *Diario anónimo*, a propósito de la recepción del mismo premio, apunta haberlo celebrado olvidando la ceremonia con una visita a Venecia, según una recomendación de Gesualdo Bufalino (2011, p. 325)

⁴⁷ En *Diario anónimo*, en anotación del 9 de febrero de 1991, Valente recuerda que en el *Diario* de Kafka apenas hay unas líneas sobre la I Guerra Mundial, coincidiendo con la escritura de algunas de sus principales obras, igual que en el caso de James Joyce. La reflexión citada se encuentra como colofón a lo antedicho (2011, p. 286).

Como ya hemos visto, la cuestión de la memoria como mecanismo de retención del fluir temporal opuesto a la historia lleva implícita la consideración del tiempo de la memoria y, por extensión, del de la poesía, como una sustancia ajena a las distribuciones lógico-cronológicas, sin antes ni después, carente del principio motor del pensamiento causalista. El no-tiempo, o tiempo cero, paralelo a la noción de “punto cero” o a la de alteridad, es, como es bien sabido, uno de los emblemas filosóficos valenteanos, equivalente ideológico del *barsaj* sufí, de la apnea del *tuffatore* entre inspiración y expiración, de la suspensión del tiempo perceptible en la experiencia mística o de la nada en la que se precipitan los amantes. La misma idea resulta reconocible, como también queda señalado, en el caso de Montale. Por eso no es extraño que vengan a coincidir ambos autores en la representación de dicho concepto a través de figuraciones simbólicas muy semejantes. Así ocurre, por ejemplo, en un par de textos valenteanos de *Fragmentos de un libro futuro*, “Cero, matriz de lo posible” y “Variación sobre un tema barroco”, que giran en torno al motivo de un reloj de péndulo estático⁴⁸. En ambos casos ese péndulo paralizado es la forma mediante la que se representa el flujo centrípeto del tiempo o, lo que es lo mismo, la esencia acinética de la temporalidad, que converge en la forma de la quietud: “El péndulo se detiene. Solo en el péndulo parado se inscribe en verdad el ser del tiempo” y “Péndulo, cero irreal o número del tiempo, / del antes y el después” (I, p. 558)⁴⁹. En el caso de Montale, dentro de *Diario del '71* hallamos “La pendola a carillon”. En este caso con más detalles anecdóticos, el poeta también describe un viejo reloj de péndulo de la casa familiar, que ya en el pasado no daba apenas cuenta sonora de su presencia, de modo que no despertaba a nadie que no estuviera ya despierto: “e chi / di essi ne udì il richiamo? Era una sveglia / beninteso che mai destò nessuno / che non fosse già sveglio”. La voz poética solo recuerda una noche de insomnio en la que creyó escuchar de madrugada el carillón, el cual tornó su sonido apenas perceptible en palabras pronunciadas por la personalización del Tiempo mismo antes de callar para siempre, abandonando el reloj igual que los dioses antiguos desasistían las ciudades: “Io ch'ero / il Tempo lo abbandono. Ed a te che sei l'unico / mio ascoltatore dico cerca di vivere / nel fuoradelttempo, quello che nessuno / può misurare” (2006, p.654).

El de la poesía es, por tanto, una forma de tiempo suspendido o coagulado, la textura que adquiere la verdad en la revelación, un devenir propiamente perteneciente a la divinidad y

⁴⁸ Según Rodríguez Fer y Blanco de Saracho, Valente se inspiró en un reloj de péndulo que se encontraba en la casa de María Zambrano durante su residencia en la Alta Saboya francesa (2014, p. 181-182). A parte del motivo inicial, Valente se apoya en la filosofía heracliteana, según se deduce de un par de anotaciones en su *Diario anónimo* que dan lugar a los poemas, una del 2 de abril de 1972 y otra del 5 de diciembre de 1974.

⁴⁹ También en *Palais de Justice*. Por ejemplo: “El tiempo, dijo, ¿será sólo el vertiginoso centro giratorio de la quietud? En la inmovilidad el tiempo se enrosca” (2014, p. 23)

anterior al flujo causalista del que se sirve el relato histórico. Así lo expresa Montale, por ejemplo, en el poema confesional “Ai tuoi piedi”, que representa un supuesto acto de contrición del poeta frente al supremo juez, mientras se plantea el sentido de la lógica basada en la contingencia temporal cuando se proyecta sobre la materia del misterio, en este caso el ámbito de la divinidad: “ed ho chieso perdono per i miei peccati (...) / non sapendo / che senso hanno quassù il prima e il poi / il presente il pasato l’avvenire” (2006, p. 780).

No cabe duda de que ese modo de presencia de la temporalidad se encuentra próximo a la experiencia mística que con tanta precisión frecuentó Valente, asociado a nociones como la de la quietud, la espera, la contemplación, el deseo, el centro o el origen⁵⁰. Así, por ejemplo, en un poemario con una presencia tan fuerte de la espiritualidad oriental como *Tres lecciones de tinieblas*, el poema-letra “Yod” se refiere a esa forma primigenia del tiempo que no ha comenzado a dividirse: “el tiempo no partido (...) lo que es de tiempo no es de tiempo” (I, p. 401); del mismo modo, en “Espacio”, de *Mandorla*, y vinculada a la experiencia erótico-amorosa, se alude a esa misma figuración temporal bajo la expresión “El tiempo que empieza apenas a durar” o “No media el tiempo sino la interminable duración del deseo entre la palma y el suave descenso de tu vientre” (I, p. 411). No muy lejos de ese ámbito místico se encuentran algunas configuraciones del tiempo poético y memorístico montaliano, quien revive en algunos casos el modo de comprensión amoroso o de la “vía húmeda”, ajenos por lo tanto al proceso de los juicios racionales; es así en “Le stagioni” de *Satura*, poema que recrea el ciclo estacional y en el que el autor se va excluyendo o se va hurtando a sí mismo de la inmediatez de lo concreto para situarse en la órbita de lo imaginario o, como se propone en el remate, lo intemporal que vive donde mueren las razones: “Il mio sogno non sorge mai del grembo / delle stagioni, ma nell’intemporaneo / che vive dove muoiono le ragioni / e Dio sa s’era tempo; o s’era inutile” (2006, p. 538).

Esa misma idea, la fe en una dimensionalidad ajena a las estipulaciones estrictas de la física, es expresada por Montale en otras variadas ocasiones, como en el conjunto *Altri versi*, donde podemos leer una conminación al desengaño sobre la temporalidad y la espacialidad — “Amici, non credete agli anni-luce / al tempo e allo spazio curvo o piatto”—, así como a una apreciación de la realidad impasible a los principios de lo práctico, lo útil o lo pragmático — “là / dove tutto è difficile, tutto è inutile” (2006, p. 848)—. En el territorio valenteano, además de hacia los esquemas de aprehensión del mundo, propios de la mística, dicha anulación del tiempo tiene también evidentes implicaciones para la concepción de los mecanismos del género

⁵⁰ Sobre las presencias místicas compartidas, y especialmente sobre la noción de la nada, *vid.* PÉREZ-UGENA, 2003, P. 667.

narrativo. Porque el relato, según Valente, comparte una misma raíz con la lírica, y se caracteriza por la generación de un espacio donde el fluir del tiempo no tiene cabida, un ahuecamiento a salvo de la temporalidad. Así, por ejemplo, en paralelo a lo ya visto en el caso de Montale, donde la memoria se concibe como el lugar en el que el fluir temporal se abre sobre sí mismo —tiempo, memoria, eternidad—, en el ensayo “La narración como supervivencia” ese principio se expresa en los siguientes términos:

Los tiempos no fluyen, se coagulan. La memoria se disuelve. Disuelve los tiempos en el tiempo que, al no escindir (pasado, presente, futuro), es a la vez un no tiempo. ¿Sería la eternidad? Sí, sería la eternidad o el instante, que son lo mismo (...) No hay ni aun ni ya ni todavía o nunca” (II, p. 739)⁵¹.

Espacio y tiempo de la gestación, origen que antecede a la aparición embrionaria de la creación, negación de la clausura de la historia y del pensamiento causal, suspensión e incertidumbres perpetuas⁵².

8 INIDENTIDAD

En otro aspecto, relacionado con la concepción de la temporalidad, es posible establecer convergencias entre las experiencias poéticas de los dos autores: el de la identidad. Por ejemplo, Montale, por medio del recurso simbólico a las ilusiones de la percepción, plantea en “I miraggi”, de *Quaderno di quattro anni*, la cuestión de que lo permanente, en lo que a la cuestión temporal se refiere, queda por completo fuera del ámbito de lo histórico y se encontraría difuminado, por tanto, en esa otra temporalidad más viscosa de la memoria y del lenguaje poético:

Ma ora
se mi rileggo penso che solo l'inidentità
regge il mondo, lo crea e lo destrugge
per poi rifarlo sempre più spettrale
e inconoscibile. Resta lo spiraglio
del quasi fotografico pittore ad ammonirci
che se qualcosa fu non c'è distanza
tra i millennio e l'istante, tra chi apparve
e non apparve” (2006, p. 832).

⁵¹ También en *Palais de Justice*: “La memoria es la suspensión del tiempo, en la que el tiempo se enrosca o se emboza en sí mismo” (2014, p. 25).

⁵² Espacio y tiempo del “Alén” galaico también, tal y como el poeta gallego lo expresa en su interpretación de una de las cantigas alfonsíes en *Cántigas de alén*: “Amarelece acedo o tempo / e non hai tempo / para máis desdecir a morte. // Mariñeiro que levas / a barca do pasar, / na enxarcia unha paxariña / inda di o seu cantar. // Escoitoa alén do tempo” (I, p. 507).

Ese concepto de inidentidad, o identidad realizada fuera de los márgenes de lo concreto y unívoco, una identidad que se multiplica o se encuentra en un constante rehacerse, paralelo al del tiempo suspendido y, tal vez, producto de él, posee una considerable variedad de manifestaciones en la poética de Montale, pero también es rastreable, en términos muy similares, en la de Valente.

Así, Montale propone, como ya hemos visto, en “I miraggi”, de *Quaderno di quattro anni*, penetrando en la ópera *Arabella* de Richard Strauss y, por lo tanto, apoyándose en el contraste entre la realidad y la ficción, que “Non sempre o quasi mai la nostra identità personale coincide / col tempo misurabile” (2006, p. 831). Para, más adelante, finalizar apelando a esa idea de la inidentidad que no afecta ya solamente al yo, sino a la realidad en su conjunto: “ma ora / se mi rileggo penso che solo l’inidentità / rege il mondo, / lo crea e lo distrugge / per poi rifarlo sempre più spettrale / e inconoscibile” (2006, p. 830-832). Incluso en el poema anterior a este se formula la noción no solo de la no-identidad, sino también de la posibilidad de destruir o eliminar la identidad preponderante, que daría lugar al concepto de neutralidad, especie de existencia medianera entre el ser y el no ser: “Spenta l’identità / si può essere vivi / nella neutralità / della pigna svuotata dei pinòli / e ignara che l’attende il forno” (2006, p. 830). En este caso es difícil no asociar esa apreciación con la interpretación que Valente hace, en casos varios, de la vida y el ser como disimulo o prudencia, por ejemplo en el de los marranos judíos de la modernidad peninsular y, especialmente, en los de Baltasar Gracián y Luis de Góngora, a cuya vida y obra se refiere repetidamente como un ejemplo de retraimiento y desaparición⁵³. Pero también postula ese mismo principio del eclipse personal en otras ocasiones y en referencia a otros autores, como por ejemplo Gustave Flaubert, Artur Rimbaud, Fernando Pessoa, Max Frisch o Alfonso Costafreda⁵⁴.

⁵³ Por ejemplo, en el ensayo “Cervantes o el rumor de la persona”: “Hay, ciertamente, en nuestras letras de ese tiempo, personajes retraídos o secretos, como Góngora o Gracián, y personajes de vida manifiestamente velada, como Cervantes.” (II, p. 1408). A propósito de la enfermedad final de Góngora, que lo lleva a olvidar la autoría de sus obras, en “El «Oráculo manual» y el arte de la persona” Valente afirma: “El poeta enigmático perdido en los laberintos de su desmemoria. ¿Borraba así todo rastro de su persona humillada (...)” (II, p. 657) En *Diario anónimo* anota una cita de Descartes: “Bene vixit qui bene latuit” (2011, p. 173) y también, en 1993, una reflexión personal: “El tiempo es como el mar. Nos va gastando hasta que somos transparentes” (2011, p. 326). También en la sección IV de “Notas de un simulador”: “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” (II, p. 464).

⁵⁴ Sobre Frisch, en *Diario anónimo*, el 8 de noviembre de 1971, anota citándolo: “Son moi s’était usé, cela peut arriver, un autre ne lui venait pas à l’esprit. C’était affreux” (2011, p. 146). A propósito de Costafreda, por asociación, aludiendo a un poema de Gabriel Ferrater que, como el propio Costafreda, se había suicidado: “No es el ocultarse o el no mostrarse, sino el disolverse o desaparecer. Se siente siempre la tentación de lo inefable. La aventura del calamar. (Gabriel) Ferrater la vivió en la aventura y en la vida. Optó por la desaparición” (2011, p. 270). Valente también cierra en ensayo “Lautréamont o la experiencia de la anterioridad” con la siguiente

Valente, poeta de la alteridad que hace suya la aseveración de Emily Dickinson según la cual “When I state myself as the Representative of the Verse, it does not mean me, but a supposed person”⁵⁵ (2011, p. 170) y la prolonga en otra suya propia a propósito de que “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” (II, p. 465), propugna en todo lugar y ocasión, sobre todo en su poética y ensayística última, la inexistencia o nulidad del yo creador, la esencial naturaleza pasiva o receptiva del poeta frente al universo y también la dispersión del tradicional conglomerado del ego en una diversidad de posibles manifestaciones. El yo no solo es negado sino que, al tiempo, se afirma la posibilidad de otro, o incluso de muchos otros que, entre otras vías de manifestación, acuden a la superficie de la conciencia mediante la escritura⁵⁶. Ese juego especular de la heteronimia y de la esencial heterogeneidad del ser es especialmente intenso en una obra tan específicamente introspectiva como *Palais de Justice*, donde se repiten las figuraciones relacionadas con dicha multiplicidad. Así, por ejemplo, frente a su propia imagen y en relación con la replicación de yoes generada por el tiempo, apunta: “¿Era la superposición de sus propias imágenes lo que medía el tiempo? ¿Había imágenes de él que quedaban entre los intersticios del tiempo, en los vacíos del tiempo suspendido?” (2014, p. 20). Pero también en otras ocasiones, como en el ya citado “Imágenes”, leemos: “Yo llamo a mi interlocutor *tú*. Él me dice *tú* cuando a mí se dirige. Nos llamamos igual. ¿Seríamos el mismo?” (II, p. 465), o “Disidencias, formas persistentes de aparición del otro, que denuncian la irreparable vaciedad del sí mismo” (II, p. 457). Del mismo modo que la realidad formalmente considerada no es otra cosa que una manifestación de la insuficiente capacidad prospectiva de la imaginación, la cuestión de la identidad estaría conformada por un exiguo poder de inclusión del yo, es decir, la fundamentarían no solo los yoes existentes, sino, en una cadena borgeana, también los inexistentes, los que forman parte de la potencialidad del ser, los que reconocen su ilimitado poder de apertura: “Diario anónimo o apócrifo, papeles

anotación tomada, aclara, de Flaubert: “El artista ha de componérselas para hacer creer a la posteridad que no ha vivido” (II, p. 261). En la misma obra y en abril de 1994, recoge varias citas procedentes del *Livro do desassossego* de Pessoa, casi todas en el mismo sentido; por ejemplo: “Cada um de nós é varios, é muitos, é uma prolixidade de si mesmos” (2011, p. 333).

⁵⁵ En el *Diario anónimo* (2011, p. 170). En realidad, la cita es recogida en varias ocasiones, la ya aludida y otra de una entrada de abril de 1994 (2011, p. 331). También a propósito de otra de sus grandes querencias románticas, y a través de Maurice Blanchot, apunta en *Diario anónimo*: “Blanchot cita una conocida carta de Keats: «Por último, el poeta es lo menos poético de cuanto existe, porque carece de identidad» (...)” (2011, p. 132).

⁵⁶ Valente anota en su texto “Imágenes”: “En 1832, poco antes de morir, Goethe confesó a un visitante: «Mis obras están nutridas por miles de individuos diversos, ignorantes y sabios, inteligentes y obtusos (...) Mi obra es la de un ser colectivo que lleva el nombre de Goethe»” (II, p. 467).

inéditos de personajes que probablemente no existen, pero que de algún modo debieran haber existido” (II, p. 457).

De modo muy semejante, Montale apunta por su parte —tal vez con mayor mordacidad, ironía y distanciamiento, pero no con menor profundidad— hacia la misma posibilidad de la existencia como una multiplicidad. Sirva de ejemplo un poema que ya desde el título es significativo a este respecto, “Il «tu»” de *Satura*: “I critici ripetono, / da me depistati, / che il mio *tu* è un istituto./ Senza questa mia colpa avremmo saputo / che in me i tanti sono uno anche se appaiono / moltiplicati dagli specchi. Il male / è che l’ucello preso nel paretaiò / non sa se lui sia lui o uno dei troppi / suoi deplicati” (2006, p. 406)⁵⁷.

Escribir es ceder la palabra al otro o a los otros; la autobiografía como género y actitud, por tanto, es imposible si pretende ser reducida al territorio de un yo único o dominante, como muy explícitamente establece Valente en la semblanza dedicada a Maximino Romero de Lema, “Una breve memoria”, que se inicia con unas puntadas inequívocas: “La autobiografía es siempre autobiografía del otro: del otro o de los otros que fuimos”. Con la colaboración de la memoria, la reconstrucción del ser se convierte en una galería de figuraciones o máscaras: “Es la autobiografía, por su naturaleza misma, un género en el que la ambigüedad y las máscaras —el yo y sus ficciones— se entremezclan y abundan” (II, pp. 1375-1376). Y es ese mundo de las máscaras, precisamente, otra de las curiosas confluencias que se dan entre Valente y Montale. El autor gallego se apoya en múltiples ocasiones en esa configuración simbólica para remontarse a la idea de la interioridad del yo, considerada en relación con la identidad y la memoria. La máscara sería, entonces, la proyección que realiza el yo a partir de sí mismo y en el ámbito de reelaboración que ejecuta la memoria sobre los contenidos que recupera desde sus propios posos. En ese sentido, la expresión literaria no sería otra cosa que una sucesión más o menos ordenada y estructurada de retratos o máscaras, el conjunto de los cuales equivale a la anulación de la identidad preponderante del autor⁵⁸. Por ello, en relación con la vida y la obra de Isidore Ducasse, Valente apunta que “en cierto modo, Ducasse no ha existido. No hay testimonios plenarios de su imagen física; fue entrevistado, no visto; no dejó rostro ni perfil reproducible. «No dejaré Memorias», escribió. En efecto, solo dejó máscaras” (II, p. 261). Máscaras, personajes, *persona* en su sentido etimológico, como también el autor gallego apunta,

⁵⁷ “Le storie letterarie”, de *Quaderno di quattro anni*, en clave humorística, también plantea la cuestión de la heteronimia como plasmación de la multiplicidad: “Sono sempre d’avviso / che Shakespeare fosse una cooperativa” (2006, p. 742).

⁵⁸ El yo autorial no sería otra cosa que la acumulación de esos otros yoes presentes detrás de las figuraciones de las máscaras. Por ello, cualquier forma de supervivencia ha de situarse más allá de dicha galería de imágenes, como se establece en el texto de *Cántigas de alén* significativamente titulado “Máscaras”: “Disolverse, dixeches, ou nacer para sempre alén, no alén das máscaras” (I, p. 533).

son una forma de desplazamiento del autor fuera del centro del ámbito de la creación⁵⁹. De ahí que, previniendo contra los intentos de un supuesto escritor por llevarse a sí mismo a la nuclearidad de su obra, bajo la forma del autorretrato, escriba también: “Vivió ligeramente a un lado de su vida para que todo parecido con su supuesto personaje fuera solo atribuible a involuntaria coincidencia” (II, p. 1497). O que la voz poética, confrontada con la replicación de sí misma que ofrece un espejo, perciba esa alteridad e incluso la inexistencia de la entidad autorial en un texto tan temprano como “El espejo”, de *A modo de esperanza*: “Pero ahora me mira —mudo asombro, / glacial asombro en este espejo solo— / y ¿dónde estoy —me digo— / y quién me mira / desde este rostro, máscara de nadie?” (I, p. 71).

También en el caso de Montale es posible rastrear esa misma figuración de las máscaras como emblema de una identidad diluida o continuamente multiplicada, con la que el yo autorial mantiene una relación dialéctica, de identificación y rechazo. Así, en “Chissà”, de *Quaderno di quattro anni*, el yo poético se presenta como una suerte de fantasma incapaz de encarnarse y se plantea la improbable situación de que rostro y máscara puedan llegar a coincidir en algún momento: “Chissà se un giorno butteremo le maschere / che portiamo sul volto senza saperlo. / (...) / Forse fra i tanti, fra i milioni c'è / quello in cui viso e maschera coincidono / e lui solo potrebbe dirci la parola / che attendiamo da sempre. Ma è probabile / ch'egli stesso non sappia il suo privilegio” (2006, p. 752). O en “Dopo una fuga”, de *Satura*, donde el poeta echa la vista atrás para encontrarse en un laberinto que produce una sensación de desorientación que expresa acudiendo a esa imagen: “Era tutto uno scambio di maschere, di barbe, / un volapük, un guaranì, un pungente / charabia che nessuno poteva intendere” (2006, p. 542).

En ambas poéticas se reconoce el relato del deslizamiento del yo hacia las zonas en sombras de la existencia e incluso hacia la inexistencia misma. Ambos autores dan cuenta, sobre todo en sus obras últimas, de la gradual disolución ya no solo del yo psíquico, sino también, en paralelo, del cuerpo, o de la máscara, que lo sustenta, reducido progresivamente a una imagen especular, una replicación de sombras a lo largo de la memoria, un fantasma o el viento del espíritu, figuras con las que el yo poético empieza a degustar la amargura del otro lado por medio de la experiencia poética.

⁵⁹ “Da propia vida, e máis da propia vida que de ningunha outra cousa, só se pode falar *ex persona*, quero dicir, desde ou a través da máscara ou persoa, da máscara do actor, eso quere dicir «persoa». Pero ¿cal dos personaxes que fomos ou non fomos ou quixemos ou xamais quixemos ser imos representar agora?”, en “Figura de home en dous espellos” (II, p. 1535).

En el caso de Valente, serían múltiples estas formas de la desaparición del yo, especialmente desde *El fulgor*, con un constante diálogo con el cuerpo, cuya pasión por la sombra apenas es capaz de refrenar el yo poético. Un cuerpo disuelto y dispersado en el aire — “no asomarse a la Historia con banderas / como si la Historia existiese en algún reino, // Caer del aire, disolverse como / si nunca hubieras existido” (I, p. 479)—, o bien difuminado en la imagen que devuelve un espejo —“En el espejo se borró tu imagen. No te veía cuando me miraba” (I, p. 499)—, o un cuerpo residuo del fuego y testimonio último del mismo⁶⁰ —“Venid, oh dioses, con el sacro fuego / cubrid de mantos rojos la alta pira / donde mi cuerpo está” (I, p. 577)—. Un cuerpo en proceso de desmoronamiento o ya definitivamente caído, puro residuo —“Lates, reptante, entre las hojas secas / del amarillo otoño / (...) / “Tú eres sólo latir cobijado en lo oscuro. // Al pájaro que fuiste dedicas este canto” (I, p. 576)—, extinto incluso —“Ahora que tu cuerpo te abandona o toca tardío la extinción” (I, p. 445)—, pero que continúa siendo el único testigo mudo de la interioridad, el hito que sirve para localizar con su vacío o su concavidad el lugar donde hubo y estuvo el canto o el pensamiento: “y todo se detiene y yo soy sólo / el punto o centro no visible o tenue / que un viento arrastraría” (I, p. 581); “El cuerpo duramente lo sostiene. El cuerpo es la sola extensión sin fin del pensamiento” (I, p. 578).

En el caso de Montale, también sobre todo a partir de *Diario del '71*, lo que hasta entonces había sido una intensificación de la mirada sobre la memoria deviene en una apelación a la inmediatez. También el poeta genovés llega a percibir su yo dilatándose bajo la inexistente presencia de un fantasma que continúa, ajeno incluso a su peculiar naturaleza, con los rituales de la vida, tal y como se propone en “La capinera” de *Quaderno di quattro anni*: “Può darsi che i fantasmi non abbiano più consistenza / di un breve soffio di vento. Uno di questi rèfoli / potrei essere anch'io senza saperlo: labile / al punto che la messa in scena di cartone / che mi circonda può restare in piedi” (2006, p. 752); o confirma la visión de la alteridad por medio de la confrontación con el espejo: “Basta un'occhiata allo specchio / per credersi altri” (2006, p. 732). Montale afirma, igualmente, la inexistencia como aspiración última: “La felicità / sarebbe assaporare l'inesistenza / pur essendo viventi neppure colti dal dubbio / di una fine possibile” (2006, p. 858). Y, por supuesto, como en el caso de Valente, confirma la real no existencia del

⁶⁰ La idea del cuerpo que arde, como forma de culminación, es equiparable a la idea del libro o de la palabra en combustión, a los que se refiere, por ejemplo, a propósito del cabalístico fuego blanco, de la experiencia de místicos como San Juan o Abraham Abulafia, denominado por Valente el “maestro de la llama”, etc. Montale no se encuentra muy lejos de esta misma idea de la palabra llevada a su extremo, obligada a consumirse y, con ella, la experiencia y el propio yo. Por ejemplo, en “Dissipa tu”, de *Ossi di sepià*, hablando de una iluminación que surge en la materia del olvido —“quale d'uno scemato di memoria / quando si risovviene del suo paese”—, concluye afirmando su naturaleza ignea: “Non sono / che favilla d'un tirso. Bene lo so: bruciare, / questo, non altro, è il mio significato” (2006, p. 110).

yo, al menos en dos casos bien significativos: en “Il notaro”, de *Satura*, donde se disponen en paralelo la existencia real y la autorial bajo la figura de una entidad —un notario en este caso— encargada de una tarea legal —conceder o denegar la existencia— que en lo ontológico solo corresponde al yo: “Il notaro ha biffato le lastre / dei miei originali. / Tutte meno una, me stesso, / già biffato all’origine / e non da lui” (2006, p. 560). Y también, de modo también muy irónico, en este caso por referencia a otra forma de existencia oficial u oficializada, la que concede la prensa o la escritura, en “Quando il mio nome”, de *Altri versi*, que comenta un titular periodístico francés que ponía en duda la existencia real de Eugenio Montale, con la que el autor se identifica: “Quando il mio nome apparve in quasi tutti i giornali / una gazzetta francese avanzò l’ipotesi / che non fossi mai esistito. / Non mancarono rapide smentite. / Ma la falsa notizia era la più vera” (2006, pp. 872-874).

9 LA NADA O LA LLAMA

Por todo lo tratado hasta este punto, la nada debería ser un objeto de referencia importante en ambos autores, algo así como el emblema último de una poética construida sobre la premisa de la transparencia personal, una escritura filtrada a través de las fisuras abiertas entre lo real y lo no visible, en las antepuertas desde las que no se pierde de vista lo contingente pero que ya se abren a lo desconocido⁶¹: escritura fundada en los límites, por lo que ambos escritores emplean esa noción, la de la antepuerta, el umbral. Valente, por ejemplo, en “Meditación del vacío en Xemaá-el-Fina” describe: “plaza de los extintos y de los muertos, plaza de los vivientes, diario simulacro, ensayo, víspera, antepuerta, lugar de una absoluta convocación” (II, p. 282). Montale, por su parte, por ejemplo, en “Ai tuoi piedi”, de *Quaderno di quattro anni*, propone: “Poi penserò alla vita di quaggiù / non sub specie aeternitatis, / non risalendo all’infanzia / e agli ingloriosi fatti che l’hanno illustrata / per poi ascendere a un dopo / di cui sarò all’anteporta” (2006, p. 780)⁶². Este poema montaliano, en el que se plantea la comparencia de la voz poética frente a alguna forma de divinidad —“Mi sono inginocchiato ai tuoi piedi / o forse e un’illusione perchè non si vede / nulla di te”—, formulándose una especie

⁶¹ Lo que Jiménez Heffernan denomina, para el caso de Valente, una “ontología de lo inacontecido” o un “mundo preambular” (2005, p.365).

⁶² Sobre la creación verbal de ese ámbito de la anterioridad, *vid.* DOCE, 2001-2002, p. 73; puede adquirir, además, ciertas connotaciones satíricas. En el relato “Rapsodia vigesimosegunda”, haciendo referencia a los pretendientes en Ítaca, los denomina los “predifuntos” (I, p. 691). También en la semblanza necrológica “Breve noticia del final”, dedicada al fallecimiento de Jaime Gil de Biedma, el narrador apunta, refiriéndose a sí mismo: “El predifunto debe adoptar medidas para que nadie se precipite luego sobre el ataúd tambaleante” (II, p. 1460). Por su parte, Montale, como ya ha sido señalado, en “Al Congresso” se refiere al “egregio / preopinante” (2006, p. 610) o en “Honoris causa” a los “mini-professori” (2006, p. 958).

de examen de conciencia vital, desde la infancia a la ulterioridad, y aguardando una sentencia desde una ancianidad que linda con la desaparición —“mi dirò se non fossero / queste solo e non altro la mia consistenza / e non questo coro ormai incorporeo”—, se encuentra, por otro lado, especialmente próximo al valenteano “Umbral”, de *Mandorla*. A parte de esa ubicación anímica y conceptual en el territorio liminal de la antepuerta o el umbral, Valente también rememora la imagen del niño vestido de primera comunión que, como en el caso del yo poético de Montale, comparece, desde el tiempo congelado en una fotografía, ante lo que en la vida ha sido, lo que no ha sido, e incluso ante la nada, convirtiéndose también, de ese modo, dicha imagen infantil, en un emblema de la inminencia de la muerte, hacia la cual la voz poética, a medida que enuncia, avanza un paso: “Vestido de blanco estoy ante los ojos / de quien me ama y de quien no me ama, / poso en fin ante nadie o ante la nada / o ante la pupila transparente / que nunca veo y que me ve. / (...) / Pongo mi pie desnudo en el umbral” (I, p. 418-419).

Transparencia, desaparición del ojo y permanencia del mirar. El poeta ante el espejo del yo suele experimentar la paradoja de su propia ausencia. Mirada a la infancia donde nada permanece, como en “De la no consolación de la memoria”, relato de búsqueda de la identidad enajenada: “Pozo. Desde el brocal escrutas aun el fondo donde el agua sellada no recompone imágenes” (I, p. 733). Diálogo de la transparencia con el otro yo de uno mismo, en este caso la figura del hijo, como en “Paisaje con pájaros amarillos”: “En el espejo se borró tu imagen. No te veía cuando me miraba” (I, p. 499)⁶³. Diafanidad también de la muerte que atraviesa los espejos y deja en la ausencia de imagen replicada una prueba de la inexistencia, como en “Si después de morir” de *Fragmentos de un libro futuro*: “Qué dolor el morir, llegar a ti, besarte / desesperadamente / y sentir que el espejo / no refleja mi rostro / ni sientes tú, / a quien tanto he amado, / mi anhelante impresencia” (I, p. 554)⁶⁴. También Montale comparte esa misma imaginación del juego implacable con los espejos. Así, en “Le acque alte”, de *Diario del '72*, el planteamiento inicial es el siguiente: “Mi sono inginocchiato con delirante amore / sulla fonte Castalia / ma non filo d'acqua rifletteva / la mia imagine” (2006, p. 640).

A esa nada apela también Montale en otras ocasiones, como en “Ci si rivede”, de *Quaderno di quattro anni*, construido sobre la comparecencia de un muerto cuya imagen regresa, carente ya de señas de identidad, vacía o hueca: “Ma di costui non rammento niente / che faccia riconoscere l'identità” (2006, p. 808). A partir de ahí, el poeta imagina que la idea

⁶³ También en *Palais de Justice*: “Me miré en el espejo; no me vi. Vi el rostro de mi padre, que me miraba como si fuera yo” (2014, p. 23).

⁶⁴ Por supuesto, son muchas otras las figuraciones del poeta ante el espejo que no devuelve la imagen. Por ejemplo: “El centro es un espejo donde busco mi rostro sin poder encontrarlo” (I, p. 493)

de la identidad no tendría cabida en el más allá, estando ausente de él incluso la propia Nada —Lassù/laggiù nemmeno troveremo / il Nulla e non è poco” (2006, p. 808)—, evidenciando que este concepto, distinto del simple vacío, implica un sentido de plenitud, al menos en potencia y, en consecuencia, que el desconocimiento puede ser una forma de conocer⁶⁵. Ideas paralelas, por tanto, las que Valente desarrolla apoyándose en San Agustín y su noción de la memoria como campo abierto de imágenes, entre las que se incluyen las procedentes del olvido, y que al autor gallego le sirven para explicar algunas experiencias poéticas y espirituales como las de la mística o Luis Cernuda, entre otras⁶⁶. Sería inabarcable en este trabajo enumerar las ocasiones y las particularidades con las que Valente alude a la noción de la nada, desde las raíces místicas de la Cábala, pasando por la experiencia de Miguel de Molinos o San Juan, incluyendo la figuración de la ceguera, la experiencia del vacío en Lezama Lima, Luis Cernuda o Calvert Casey, etc. En todo caso, se podría concluir como un punto de llegada necesariamente compartido por Valente y Montale, teniendo en cuenta las premisas que se pueden considerar comunes: una visión alternativa del tiempo y, en consecuencia, de la memoria y de la historia, la afirmación de formas de la realidad que superan los límites de la lógica, la puesta en duda de las categorías cognoscitivas absolutas, incluida la de la identidad, o la concepción de la poesía y del conocimiento como una predisposición hacia lo desconocido y la apertura. Dicho en términos valenteanos, los dos poetas compartirían la idea de que lo comúnmente llamado “real” no sería otra cosa que el producto de una imaginación cercenada, incapaz de imaginar más⁶⁷ y que, cuando adquiere valor de norma, se establece o se instituye, queda reducido a una forma de espectáculo más o menos bizarro⁶⁸.

Poesía e identidad parecen ser, pues, cuestiones que se sustancian en la interioridad, puesto que si algo caracteriza en común, en términos globales, la poética de Montale y la de

⁶⁵ Un par de ejemplos más, sobre el modo en el que Montale concibe la idea de la Nada, como una forma de plenitud concreta y concomitante con lo viviente, serían el ya citado “Ai tuoi piedi”, donde el poeta, al hacer examen de conciencia, se propone una recopilación del vivir, entendido como nada: “rifarò il censimento di quel nulla / che fu vivente perché fu tangibile” (2006, p. 782); y también, en el mismo poemario, en “In negativo”, igualmente planteado en modo evocativo como un resumen de la peripecia vital, donde la conclusión es similar, aunque optando por la vía amorosa: “Non c’è stato / nulla, assolutamente nulla dietro di noi, / e nulla abbiamo disperatamente amato più di quel nulla” (2006, p. 774).

⁶⁶ Por ejemplo, en el ensayo “Donde habite el olvido”, cita al santo de Hipona: “Cuando recuerdo el olvido — escribe— dos cosas están presentes, la memoria, con la que recuerdo, y el olvido, que es lo que recuerdo” (II, p. 692)

⁶⁷ Cfr. 2011, p. 248.

⁶⁸ Valente y Montale también se apoyan en este recurso de raíz barroca, el de la vida como espectáculo, para retratar los intentos de configurar la percepción de la realidad como una forma posible de manifestación de la misma, si bien esta reducción a la ortodoxia no se limita a un enfoque desengañado y suele adquirir, en ambos casos, tonalidades rayanas con lo esperpéntico y lo ridículo. Así lo plantea, por ejemplo, Valente, en la línea circense o teatral, en “El circo” o en “Última representación”, y Montale apelando al cabaret en “Colui che allestì”, o al teatro en “Lo spettacolo” o “Le prove generali”.

Valente, es esa tendencia hacia lo interior. En ese contexto es donde se situaría la traducción realizada por el gallego de “Incontro”, una oda a la soledad que es el penúltimo de los textos de *Ossi di sepiá* y el poema con el que Valente se inicia en la traducción literaria en 1954. Así, “Incontro” gira en torno a la idea de la tristeza, producida por la constatación del paso del tiempo, y de la inconsistencia de la vida humana, enfocada desde la memoria, todo lo cual da lugar a una tonalidad descendente, nacida de la experiencia de la extinción, del tránsito por el desierto anímico y de la aridez de ánimo⁶⁹, próxima al tono existencial de algunos de los textos valenteanos de *Punto cero*⁷⁰. No obstante, también sería posible defender la inspiración *in absentia* de Valente sobre este texto montaliano para la escritura de otros poemas posteriores, singularmente de “Oda a la soledad”, incluido en *Mandorla*. A parte de que ambos textos giran en torno a experiencias emotiva y espiritualmente paralelas, como las de la tristeza y la soledad, empleadas ambas como mecanismo de entrada en las entrañas del yo, en los dos poemas existe también una semejante imagen dantesca —el “aria persa”, aire negro azulado, en el poema de Montale⁷¹, y en la circularidad infernal que domina el simbolismo en el de Valente— en la que las voces poéticas solicitan la presencia de la soledad y la tristeza como acompañantes o guías en un ingreso a la ya mencionada interioridad. Así, en el caso del cierre del poema de Montale leemos:

Prega per me
 allora ch'io discenda altro cammino
 che una via di città,
 nell'aria persa, innanzi al brulichio
 dei vivi; ch'io ti senta accanto; ch'io
 scenda senza viltà (2006, p. 164).

En el caso de Valente, el cierre del texto reza:

Y pueda yo encontrarte,
 descender de tu mano,
 bajar en esta noche,
 ahora, en esta noche,
 en esta noche séptuple del llanto
 los mismos siete círculos que guardan

⁶⁹ En la línea, por otro lado, de muchos de los poemas iniciales de Montale. Así, “Scendendo”, de *Ossi di sepiá*, propone: “Scendendo qualche volta / gli aridi greppi ormai / divisi dall'umoroso / Autunno che li gonfiava” (2006, p. 98).

⁷⁰ Por ejemplo, “Hoy igual a nunca”, de *A modo de esperanza*, sobre la desgracia; o, en general, los sucesivos encuentros de la muerte con las resurrecciones a lo largo del mismo poemario y también en *Poemas a Lázaro*.

⁷¹ Pietro Taravacci, no obstante, apunta la inadvertencia por parte de Valente de que el sintagma nominal “aria persa” constituía una abierta intertextualidad del *Inferno* dantesco, siendo su equivalencia la de “aire perdido” (cfr. 2015, p. 71).

en el centro del aire
tu recinto sellado” (I, p. 430).

Pero también consideramos necesario considerar, como prueba de la presencia residual de aquella traducción, el arranque del poema XI de *El fulgor*, todo él relacionado con la experiencia de la extinción y la dispersión del ser, y que contiene en su primer verso una latencia del “Incontro” montaliano, especialmente en la versión que ofrece la traducción del propio Valente. Donde esta comenzaba con un “No me abandones tú, tristeza mía, / sobre el camino / que azota el viento extraño” (I, p. 612), el poema de *El fulgor* se inicia con un “No me abandones tú en los sumergidos / muelles de esta anegada primavera” (I, p. 447).

10 INSENSATOS

En el ámbito de la realidad reducida a formularios, manuales y esquemas, que estamos tratando, es natural que las imágenes de la ruptura tengan cabida, bien bajo la forma de la herejía, como en el caso del montaliano “L’odore dell’eresia”, traducido por Valente, bien bajo la de la locura. Y en este ámbito, de nuevo, hallamos algún paralelismo entre los dos poetas que resulta altamente significativo, puesto que conciben aquel estado, el de la enajenación, como el único capaz de comprender el sentido subyacente al sinsentido de lo cotidiano⁷². Así, por ejemplo, en dos poemas sucesivos de *Quaderno di quattro anni*, Montale recrea algunas figuras de la insania, como “Locuta Lutetia”, donde la loca protagonista afirma “Se il mondo va alla malora / non è solo colpa degli uomini” (2006, p. 826), o “Dopo i filosofi”, en el que se alude a un ambiente general donde “Comprendere la vita / lo potevano solo i pazzi / ma a lampi e sprazzi / e ora non c’è più spazio / per la specola” (2006, p. 826). En el caso de Valente, entre otras muchas posibilidades, aludiríamos al relato “Fuego-Lolita-mi-capitán”, donde se recrea la memoria del Ourense de la infancia del autor por medio de la sobreabundante presencia de locos, los cuales, como en el caso de Montale, manifestaban en aquella época y lugar la forma de la luz del conocimiento de la que carecían los tiempos: “de la vulgaridad municipal sobresalían, súbitos, repentinos, distinguidos, distintos, los locos del lugar. (...) Personajes salidos de un naufragio, reales en lo absurdo, reconocibles en la irrealidad. Solo ellos tenían, bajo el ácido humor de lo conforme o el estallido de las tuberías reventadas por el exceso de

⁷²Apunta Valente en el ensayo “Sobre la operación de las palabras sustanciales”: “La palabra de la locura y la palabra de la poesía coinciden en este extremo. La primera suspende el orden codificado del *intelligere*; la segunda es anterior a él (...) Así pues, con respecto al orden de las significaciones, ambas palabras tienen un elemento en común: la inocencia. Poesía y locura nos restituyen la inocencia del lenguaje” (II, p. 303)

putrefacción, un gesto o una palabra memorables, una forma no encubierta de existencia, una visible identidad” (I, pp. 731-732); entre todos ellos destacaba Fuego-Lolita-mi-capitán, que caminaba con una bombilla cosida a una gorra militar de plato, la cual era “el símbolo inmediato de la iluminación o de la idea” (I, p. 733).

11 LA PRIMERA SÍLABA

Sería lógico pensar que, como resultado de esas particulares concepciones de la realidad y del conocimiento, la entidad concedida al lenguaje poético debería ser también común a ambos poetas. Por un lado, entendido no como designación o expresión, sino como manifestación, especialmente de lo menos visible, el lenguaje tiene por función propiciar el resurgimiento o la emergencia de la realidad, no fijarla mediante designación. Y dicha tarea, tanteante y dificultosa, la realiza el escritor por medio de un proceso de aproximación lento, tanteante e indirecto. Así en “Domande senza risposta”, en *Quaderno di quattro anni*, el poeta italiano intenta dar respuesta a la cuestión de si la destinataria de sus poemas amorosos fue una sola mujer o muchas, resultándole imposible dar una respuesta concreta, porque en su mente y en su experiencia todas ellas forman una sola figura. Así apunta, contradiciendo el principio nominalista, que

Se il nome
fosse una conseguenza delle cose,
di queste non potrei dirne una sola
perché le cose sono fatti e i fatti
in prospettiva sono appena cenere.
Non ha avuto purtroppo che la parola,
qualche cosa che approssima ma non tocca” (2006, p. 760).⁷³

Este tipo de piruetas conceptuales que Montale realiza para patentizar el principio lógico e ideológico subyacente a la expresión lingüística, que no se sostiene al ser confrontado con el lenguaje poético y con los hechos de la realidad, es, por otro lado, el mismo presente en “La forma del mondo” que, recordemos, es uno de los poemas traducidos por Valente. En el caso del gallego, sobre todo por mediación de la expresión mística y, en buena medida también, bajo la órbita del pensamiento y la expresión plástica extremo-orientales, la idea de la aproximación al núcleo significativo de la experiencia realizada de modo indirecto, por

⁷³ El principio del “nomina sunt consequentia rerum”, en su formulación latina, es también empleado por Valente en el relato “Abraham Abulafia ante Portam Latinam”.

invocación al vacío circundante al mismo núcleo sémico, lo podemos encontrar, por ejemplo, en el relato “Segunda variación en lo oblicuo”, que se apoya en la tradición del *toko-noma* pictórico japonés; pero también en “Cerámica con figuras sobre fondo blanco”, de *Interior con figuras*, encontramos plasmada esa misma idea de la adyacencia envolvente indiferente al contacto: “Cómo no hallar / alrededor de la figura sola / lo blanco” (2006, p. 341).

También en relación con el lenguaje, además de esta visión de la naturaleza no designativa del verbo poético, comparten ambos autores la idea de la dimensión epistemológica de la forma;⁷⁴ es decir, se acogen al principio de que la expresión resulta inseparable del contenido porque aquella es el modo en el que el sentido se hace visible o emerge desde lo hondo. Valente alude a esta noción por medio del recurso a la artesanía del barro, la cual da lugar a objetos que, además de como formas producto de la manipulación humana, actúan como continentes de una materia interior o contenido, que confluye formalmente con la figura exterior que actúa como receptáculo. Así, Valente, por ejemplo, plantea en el poema “El cántaro”, de *Poemas a Lázaro*, que

El cántaro tiene la suprema
realidad de la forma
(...)
El cántaro que existe conteniendo,
hueco de contener se quebraría
inánime” (I, p. 134).

Del mismo modo, en “Cerámica con figuras sobre fondo blanco”, de *Interior con figuras*, de modo mucho más conceptual e invirtiendo los términos, se plantea la idea de que la figura retratada sobre el fondo blanco, que sería el contenido, deviene en realidad continente, por ser a través de ella como se percibe el fondo neutro sobre el que se instala, el vacío generador de las formas visibles:

Cómo no hallar
alrededor de la figura sola
lo blanco
(...)
Cómo no hallar
alrededor de la palabra única
lo blanco” (I, p. 341)⁷⁵.

⁷⁴ LLERA, 2010.

⁷⁵ O apunta, en *Diario anónimo*, el 30 de diciembre de 1973: “Se es artista a condición de sentir como contenido, como “la cosa en sí misma”, lo que los no artistas llaman forma” (2011, p. 156).

En el caso de Montale, idéntica apreciación la encontramos, por ejemplo, en el texto “Un poeta”, de *Quaderno di quattro anni*, donde la voz poética plantea la posibilidad de realizar una loa a un tirano sin faltar a la verdad poética, porque “In poesia / quello che conta non è il contenuto / ma la Forma” (2006, p. 736).

Fondo y forma pueden tener su equivalente también en el doblete memoria-forma. Sobre las emanaciones del recuerdo, procedentes de un fondo innombrable e inexplicable en términos lógicos, inverso al de la inmersión del poeta, se produce la emersión de la memoria. El motivo desencadenante puede ser, por ejemplo, una fotografía, más o menos en el sentido en el que se expone el fenómeno en “Il lago di Annecy”, otro de los poemas montalianos traducidos por Valente en los años 70, que constituye una de las típicas “ocasiones” del genovés, es decir, la vinculación de un objeto, en este caso una fotografía, a otro a través de la memoria. El escritor italiano plantea, ante un retrato del conocido lago de la Alta Saboya francesa, la siguiente reflexión: “Perché può scattar fuori una memoria / così insabbiata non lo so; tu stessa / m’hai certo seppellito e non l’hai saputo. / Ora risorgi viva e non ci sei” (2006, p. 606)⁷⁶. La reflexión se establece, pues, sobre el recuerdo y lo que podemos considerar su autonomía respecto de la voluntad individual, remedando de este modo la naturaleza sobreintencional de la misma escritura poética: la memoria como material poético que, en ocasiones, se impone tanto al poema como al poeta y que, en este caso, se manifiesta bajo la forma acabada de una fotografía. Al margen de lo significativo de la elección de este poema para ser traducido, también en la propia escritura del poeta ourensano es posible encontrar esta misma identificación de la forma con la imagen plástica, singularmente por medio de la fotografía, como ocurre con un par de poemas de *Mandorla* que se encuentran interrelacionados, “Conmemoración” y “Umbral”; los dos se construyen a partir de la observación de una fotografía infantil, relacionada con la comunión del poeta, tal y como se explicita en el segundo de ellos.

En tercer lugar, y tal vez este sería el aspecto esencial compartido por ambos autores, existe una muy semejante concepción del acto de creación y del producto resultante del mismo, en este caso el poema, como una forma de iluminación que permite rescatar materiales del

⁷⁶ Aunque de modo anecdótico, es posible establecer aquí una nueva vinculación, en este caso biográfica, entre los dos autores. Montale alude de forma repetida a la localidad francesa de Annecy, una de ellas en el poema traducido por Valente “Il lago de Annecy”, como también en “Ancora ad Annecy”, ambos en *Diario del '72*. Detrás de esa alusión estaría una visita al célebre lago, realizada probablemente antes de 1947 (TASSONI, 1998, p. 213), y a la figura de Anna degli Uberti, inspiradora de otros de sus poemas. Recordemos la proximidad física de Annecy respecto de Ginebra, ciudad a la que Montale califica como la “più tollerante delle città”, opinión, desde luego, no totalmente asumida por Valente en lo moral quien, no obstante, habitó en esta ciudad a lo largo de buena parte de su vida como escritor. Por otro lado, las referencias de Montale al mundo suizo son abundantes, desde las *Ventidue prose elvetiche* a algunos de sus poemas, como “Il ginevrino”, que alude a Jean Starobinski, autor por quien Valente también sintió notable predilección.

fondo de la memoria o del misterio, paralelo a la visión del místico o a la revelación del profeta. La dialéctica de la luz y la oscuridad, con la que se pretende sugerir la suspensión de las categorías lógicas y, al mismo tiempo, representar el proceso de entrada en la materia del misterio como una actividad peligrosa, es también común a ambos autores. En el caso de Valente, es bien sabido que algunos poemarios especialmente marcados por esa idea de la iluminación, como *Mandorla* o *El fulgor*, contienen abundantes presencias de una metafísica corpórea, mediante elementos entregados a la luz, los cuales, por el contacto con ella, resultan transfigurados: cuerpos transparentes, cuerpos incendiados, cuerpos reducidos a cenizas. Se trata, por supuesto, de una paradójica luz negra, la luz de lo menos visible, que se corresponde con la procedente de la experiencia mística. Así, en “Iluminación” de *Mandorla*, se nos habla de una “luminosa sombra” que enciende del aire (I, p. 410), y también de cuerpos que se revelan o hacen visibles en su transparencia; también hay ejemplos en *El fulgor*, donde hallamos referencias a la “marcha oscura en la materia / fulgurante del amor” (I, p. 446), o al “jugo oscuro de la luz” que se bebe (I, p. 447), o a la voz del poeta como “cuerpo mío de sombras / en la súbita luz” (I, p. 449), etc. Bien se podría decir que esta idea queda englobada en el emblema del ave Fénix, que Valente recrea, por ejemplo, en el poema epónimo de *Al dios del lugar*, o en el principio de la luz como señal de lo menos visible, que toma y adopta de José Lezama Lima, según el cual “La luz es el primer animal visible de lo invisible”, lema que encabeza el poemario *Material memoria*⁷⁷. Montale, por su parte, plantea esa misma convivencia dialéctica entre lo claro y lo oscuro en diversas formas de concreción y en distintos momentos. Sirvan como ejemplo de la afinidad expresiva propuesta, el poema “Per album”, de la quinta sección de *La bufera e altro*, que significativamente emplea el motivo de la pesca y el acecho como representación de la búsqueda poética, y que concluye con un “Non c’è pensiero che imprigioni il fulmini / ma chi ha veduto la luce non se ne priva” (2006, p. 392); el que ha visto la luz no se priva de ella. Un segundo ejemplo, en este caso procedente de *Quaderno di quattro anni*, se mueve también en el mismo medio conceptual de la luz y las sombras y lleva el título altamente representativo de “Il fuoco e il buio”; plantea lo caprichoso de la iluminación poética, que en ocasiones se produce de modo espontáneo y en otras se resiste o niega. La inspiración, denominada como “tediosa bisava”, que concede o traiciona a veces, puede también

⁷⁷ Cfr. I, p. 373. El texto de Lezama reza: “La luz es el primer animal visible de lo invisible. / Es la luz que se manifiesta, / la evidencia como un brazo /que penetra en el pez de la noche”, y procede de “Las siete alegorías”, en *Fragmentos a su imán*. Por otro lado, en el relato de Valente “El señor del castillo”, la menor de las tres hermanas protagonistas conduce de la mano a su padre, el rey, al “centro luminoso de la tierra”, quedando el castillo abandonado en la superficie “como luz o señal de lo menos visible, y cuantos hombres hasta él llegaban se hacían transparentes y morían” (I, p. 726).

materializarse en su ausencia total, en la oscuridad: “Troppe volte ha mentito, ora può scendere / sulla pagina il buio il vuoto il niente. / Di questo puoi fidarti amico scriba. / Puoi credere nel buio quando la luce mente” (2006, p. 742); se puede creer en la oscuridad cuando la luz miente.

También en cuanto al exceso verbal o, por ser más exactos, a la sobreabundancia de sentido derivado de la práctica de escritura que busca la apocatástasis en los posos más profundos de la significación, el lenguaje en Montale y en Valente, sometido a los rigores del silencio, con particular intensidad en sus etapas poéticas finales, tiende a formas de reducción, dispersión, fragmentación e incluso deconstrucción similares. Lengua del alba, palabras de la tribu, lenguaje de la inocencia que confluye en no pocas ocasiones con otras formas de expresión equivalentes, especialmente con las propias de la mística. En este sentido, sin necesidad de insistir en la atención ensayística de Valente al fenómeno contemplativo, en sentido espiritual, histórico, pero también lingüístico, así como a algunas de las grandes figuras de las tradiciones místicas occidentales y orientales, es obvio que el autor gallego se interesó de forma muy especial por los modos de aproximación verbal de los autores espirituales a las realidades objeto de su experiencia y que, incluso, en cierto sentido, fenómenos de sincopación verbal, como el balbuceo, han sido considerados propios de su estilo de escritura⁷⁸. Por ello, no deja de resultar curiosa la cantidad de veces que Eugenio Montale recurre a esa misma idea del balbuceo para hacer referencia, bien en sentido recto, bien en tono irónico, a la incapacidad del lenguaje para englobar la experiencia representada. Así, por ejemplo, en “Potessi almeno”, de *Ossi di seppia*, se refiere ya a su “balbo parlare” (2006, p. 106); en el poema 11 de *Xenia II*, dentro de *Satura*, evocando una llamada de una mujer a la que se informa de la muerte de la esposa del poeta, se reconoce el fenómeno de la cortedad del decir:⁷⁹ “una balbuzie / impediva anche lei” (2006, p. 438); en el mismo poemario y en “Incespicare”, sobre la idea del tropiezo verbal, enuncia:

Incespicare, incepparsi
è necessario
per desatare la lingua
del suo torpore.
Ma la balbuzie non basta

⁷⁸ Cfr. buena parte de los ensayos de *La piedra y el centro* o *Variaciones sobre el pájaro y la red*, o incluso de otros volúmenes, como “Sobre el nombre escondido”, de *La experiencia abisal*. A propósito de la noción de balbuceo, que Valente reconoce como representativa de, por ejemplo, la poesía de San Juan de la Cruz, es necesario tener en cuenta, en su entorno intelectual, la escritura de “El balbuceo” por parte de María Zambrano. Por otro lado, Frank Savelsberg considera que ese fenómeno, o epifenómeno, del lenguaje balbuciente, se encuentra presente en la escritura de *Tres lecciones de tinieblas* (2000, p. 83); cfr. también BORREGO (2012, p. 163) o BENLABBAH (2008, p. 247).

⁷⁹ También en “Amici”, de *Altri versi*: “La verità è nelle nostre mani / ma è inafferrabile e sguiscia come un’anguilla” (2006, p. 848).

(...)
Così
bisogna rassegnarsi
a un mezzo parlare” (2006, p. 505).

Ya en *Diario del '71*, en “La lingua di Dio”, también se afirma en tono resignado que “Certo / meglio che nulla siamo / noi fermi alla balbuzie” (2006, p. 614); o, como último ejemplo, ya de *Quaderno di quattro anni*, en “Chissà se un giorno”, sobre el supuesto intérprete privilegiado del sentido que emana del misterio se afirma que habría pagado su atrevimiento con la incapacidad para la expresión de lo percibido: “Chi l’ha saputo, se uno ne fu mai, / pagò il suo dono con balbuzie o peggio” (2006, p. 752)⁸⁰.

En este mismo poema se plantea otra variante de la misma idea, la de que lenguaje y divinidad son una misma realidad, o que el lenguaje no es otra cosa que una emanación de lo divino, la forma que este privilegia para manifestarse, y la realidad una cuestión de lingüística divina; y, derivado de todo ello, la paradójica imposibilidad de llegar a interrogar con el lenguaje a quien es el origen del propio lenguaje: “Se dio è il linguaggio / (...) / come faremo a interpellarlo e come / credere che ha parlato e parlerà / per sempre indecifrabile” (2006, p. 614). La realidad sería, pues, fundamentalmente, casi en clave borgeana, un problema de combinatoria de elementos lingüísticos, un álgebra del verbo o una gramática del espíritu. Así, en “Si risolve”, de *Quaderno di quattro anni*, de nuevo se afirma que “L’ipotesi che tutto sia un bisticcio, / uno scambio di sillabe è la più attendibile. / Non per nulla in principio era il Verbo” (2006, P. 816). Por supuesto, esa evocación de la palabra original por medio del Evangelio de San Juan, “In principio erat Verbum” o “Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος”, nos remite inmediatamente a la traducción que Valente realiza de ese texto neotestamental, “Kata Ioanen” (I, p. 619), que luego evoca en numerosos ensayos⁸¹ y se encuentra latente en su creación lírica. Pero no es menos evidente que la apreciación montaliana de la realidad como un juego de combinatoria verbal conduce directamente al mundo de la Cábala, tan bien conocido y estudiado por Valente, y especialmente a la práctica de la numerología simbólica y mágica de la Gematría. A este respecto, el propio Valente apuntó que la lectura de *Tres lecciones de tinieblas* era un conjunto de textos concebidos como una variación sobre un mismo motivo, es

⁸⁰ Tal vez proceda esta idea, como ocurre con otras, de la lírica dantesca; en el canto XXXIII de la *Divina Commedia*, por ejemplo, leemos: “Ormai sarà più corta mia favella / pur a quel ch’io ricordo, che d’un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella”.

⁸¹ Por ejemplo, “Sobre la operación de las palabras sustanciales” (II, p. 301), “La lengua de los pájaros” (II, p. 514), “Del conocimiento pasivo o saber de quietud” (II, p. 607), “El límite” (II, p. 1259), “Modernidad y postmodernidad: el ángel de la historia” (II, p. 1357), “Discurso en el acto de entrega del VII Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana” (II, p. 1585) o “Lectura en el Círculo de Bellas Artes de Madrid” (II, p. 1592).

decir, una combinación alternativa. De modo muy evidente también, en el relato “Abraham Abulafia ante Portam Latinam” se evoca la llegada a las puertas de Roma del místico hebreo aludido en el título en los siguientes términos: “Su nombre es Abraham, pero puede llamarse también Raziel o Zacarías, porque su nombre, como todos los nombres, está escrito con números. Ha conocido el nombre verdadero de Dios y puede revelártelo para que tú liberes a su pueblo. Sabe también cómo deshacer los nudos y combinar las letras para andar el camino de los hombres” (I, p. 694). Movimiento y representación de la combinación infinita de la materia por medio del lenguaje, por tanto.

En la misma órbita simbólica, también es posible reconocer en ambos autores la presencia de formas de escritura alusiva y efímera⁸², que vienen a poner en duda el principio de la perdurabilidad de lo grafiado y que poseen ciertos caracteres de naturaleza mágica. Son variados los casos en los que Valente recurre a esta formulación, como en el relato “El mono”, donde el protagonista se presenta como autor de “formas geométricas sagradas, como el cuadrado o el círculo” (I, p. 701) que solo pueden ser objeto de contemplación, mas no de lectura, desentrañamiento o comprensión. Más allá de estos pentáculos simbólicos, en otro relato, “Una salva de fuego por Uriel”, el hereje protagonista también se presenta como un ser capaz de leer “en las hojas de los árboles, en letras que él mismo dibujaba en la arena y la arena borraba (...)” (I, p. 722). E incluso en un texto de título tan sugerente como “De la luminosa opacidad de los signos”, incluido en *Treinta y siete fragmentos*, se habla de una escritura mágica cifrada que el narrador es incapaz de interpretar —“En el jeroglífico había un ave, pero no se podía saber si volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío. Durante centenares de años leí inútilmente la escritura”— hasta que finalmente comprende, en un giro de perspectiva, que es él el signo interpretado o leído: “comprendí que el ave a su vez me leía sin saber si en el roto jeroglífico la figura volaba o estaba clavada por un eje de luz en el cielo vacío” (I, p. 335). Esta metalepsis borgeana tiene su equivalente en la escritura del poeta genovés, en concreto en el texto “Dopopioggia” de *Quaderno di quattro anni*; en él se describe un paisaje después de la lluvia, en el que aparecen una serie de signos naturales para los que el poeta no encuentra explicación lógica y considera que pueden encerrar un mensaje cifrado de origen natural, pero no por ello involuntario ni carente de sentido:

Sulla rena bagnata appaiono ideogrammi
a zampa di gallina. Guardo dietro
ma non vedo rifugi o asili di volatili.

⁸² Aquella que “desde el principio está excluida en la elección del modo de escritura la voluntad de dejar rastro más que momentáneo” (CARDONA, 1990, p. 52).

Sarà passata un'anatra stanca, forse azzoppata.
Non saprei decrittare quel linguaggio
se anche fossi cinese. Basterà un soffio
di vento a scancellarlo.

Pero, además, en dichos ideogramas parece verse la sugerencia no solo de la manifestación de la naturaleza, sino también de la posibilidad de que esta actúe como lectora inversa sobre una escritura mágica que sería la humanidad: “Non è vero / che la Natura sia muta. Parla a vanvera / e la sola speranza è che non si occupi / troppo di noi” (2006, p. 727).

Dentro de este mismo ámbito, otra coincidencia ideológica entre los dos poetas es la que establece para el lenguaje poético una naturaleza distinta de la que posee el que podríamos llamar “lenguaje ordinario” o lenguaje de la comunicación, que es la misma divergencia que se puede establecer entre el Verbo y el lenguaje⁸³. El primero es, fundamentalmente, una negación de las limitaciones del segundo, por su vocación hacia lo abierto o lo no finito, de modo que en él no caben los principios lógicos rectores del funcionamiento común, ideológico, restrictivo, del lenguaje. Entre otras muchas posibilidades, Valente formula esta hipótesis a partir del principio budista y también presocrático de un lenguaje anterior a las escisiones impuestas por la lógica. Así, en el relato “Pseudoepigrafiá”, que intertextualiza algunos fragmentos de Heráclito, se establece que:

El señor del oráculo ni declara ni oculta, significa. No pongáis —añadió la mujer— ni el sí ni el no de la contestación querida en la pregunta. Porque del sí y el no nacen la desmesura, la cólera y la sangre, el ciclo roto de lo que el dios en el laurel mascado ya no lee” (I, p. 727)⁸⁴.

Del mismo modo, en el ensayo “El poder de la serpiente”, donde se analiza la presencia del símbolo ofídico indicado en la poesía de Vicente Aleixandre, apunta: “Símbolo que determina un mundo donde la forma existe menos que la formación, un mundo anterior a las opciones excluyentes, a la afirmación y la negación escindidas, a la visión de lo cósmico y lo histórico como regiones de imposible conciliación” (II, p. 176). En el caso de Montale, el poeta queda definido como aquel que, distraído y todo, dentro de las contradicciones intrínsecas a su humanidad, al ser obligado a decidir entre dos alternativas, se niega a la elección: “Non gli hanno detto al bivio che doveva / scegliere tra due vite separate / e intersecanti mai. Lui non

⁸³ Valente recuerda unas palabras de Mallarmé: “No confundir lenguaje y verbo. El verbo es un principio que se desarrolla a través de la negación de todo principio. Meditación sobre el verbo como principio y en el principio, en el que todo principio que no sea el verbo mismo queda negado” (II, p. 1593).

⁸⁴ En este sentido deben leerse otros relatos de Valente, como “Repetición de lo narrado” o “Segunda variación en lo oblicuo”.

l'ha fatto. È stato il Caso che anche se distratto / rimane a guardia dell'individibile" (2006, p. 608). Si acudimos al poema "Nel dubbio", de *Altri versi*, que recrea un sueño en el que el poeta pretendería dar una conferencia sobre la cuestión de la verosimilitud de la vida, mientras su discurso, confrontado con la propia naturaleza de la realidad, se va desmontando, desarticulando y diluyendo, hasta quedar reducido a una intervención de treinta y cinco segundos, al tiempo que, como colofón de dicha pieza oratoria, se propone, jugando con el sí y el no, que: "E quando dissi / che il si e il no si scambiano le barbe / urla e fischi interruppero il discorso / e mi svegliai" (2006, p. 900).

Por supuesto, esta misma preocupación por el lenguaje, en lo relativo a la naturaleza inasible de la experiencia poética, pero también a propósito de otras formas de la expresión verbal más superficiales o inmediatas, se encuentra en algunos de los textos de Montale traducidos por Valente, y es probable que la razón para elegirlos con ese fin se deba, además de a la altura literaria de los mismos, a esta coincidencia ideológica. Así, "La forma del mondo" y "L'arte povera", se sitúan en la línea de la reflexión sobre el acto creativo y la relación entre lenguaje y pensamiento, tan del gusto de Valente. La incapacidad de la mente para captar el mundo y sus esencias, y la paralela impericia del lenguaje para representar ese mismo mundo, o la poética del fragmento, conectan con las reflexiones de Valente en torno a la materia literaria y artística, e incluso con su práctica creativa dominante desde los años 70. Así, por ejemplo, en una de las prosas de "Paisaje con pájaros amarillos", dentro de *No amanece el cantor*, en la línea de la desposesión expresiva, y conectando de nuevo, explícitamente, con Montale, Valente propone que "Ejercemos un arte mínima, pobre, no vendible, salvo en contadas ocasiones, nunca públicas (...)" (I, p. 500)⁸⁵.

También posee sentido metapoético "Il Re pescatore", igualmente traducido por Valente. Integra un motivo bastante habitual en Montale⁸⁶, como es el del alción, que convive con la leyenda artúrica del rey del otro mundo; mediante esos referentes se pretende materializar la idea del origen y de la realidad esencial, inaprensible, con muy amplia presencia en la poesía occidental⁸⁷, y que en el caso de Valente posee varias reelaboraciones, en el relato "El señor

⁸⁵ Igualmente, respecto de la epifanía de la materia en la expresión plástica de Antoni Tàpies, apunta que: "Las formas «pobres» —cordeles, un bastón— o la memoria de las formas que la materia tuvo —huellas de unos pies, de unos dedos ensangrentados— señalan la irrupción total de la materia que las hace ser de nuevo con un ser que en su sola forma no tendrían" (II, pp. 388-389).

⁸⁶ Se refiere a él, de modo más o menos explícito, en varios poemas. Así, en "Kingfisher", de *Diario del '72* (2006, p. 653) realiza una inversión, siendo en este caso la humanidad y, especialmente, la propia voz poética, la que resulta pescada, si bien con poco aprecio por parte del pescador, por considerarla una especie de valor culinario ínfimo.

⁸⁷ Por ejemplo, en la modernidad representada por Lord Dunsany, Synge, Joyce, Yeats o incluso, más próximo a Valente, Eliot.

del castillo”, o también en ensayos como “Lorca y el caballero solo”. El rey, en este caso, representa, en alguna medida, al poeta que echa sus redes en las aguas del misterio, aguardando atrapar lo inalcanzable. Idéntico valor de inmersión posee “Il tuffatore”, que Valente titula en su versión “Salto e inmersión (Il tuffatore)”, donde la cabriola aérea tiene sentido no solo ontológico, sino también poético y cognoscitivo, como forma de acceso a lo que Montale denomina lo “Impronunciable”⁸⁸. Este poema, como queda dicho, sirve para la creación de la versión ya citada de *Material memoria*, pero también aparece evocado en el ensayo “Perfil de una voz: Andrés Sánchez Robayna”, de 1984 e, indirectamente, en uno de los aforismos de “Notas de un simulador”: “La inmersión de fondo ya se ha abandonado en casi todo por temor compulsivo a no ser vistos” (II, p. 455). Pero, además, es necesario tener en cuenta que otras composiciones de *Mandorla*, en el entorno de “Salto e inmersión (Il tuffatore)”, también se desarrollan a partir de elementos de inspiración latinos y, por tanto, dentro de la órbita de influencia montaliana; así, “Ianua”, que se apoya en la noción bifronte o bidireccional del camino de entrada, puerta o, mejor, galería o pasadizo, característico de la arquitectura romana, especialmente de la de los templos, que en este caso se refiere al cuerpo femenino (I, p. 414); “Ícaro”, reducción del mito a las coordenadas horizontal y vertical para evocar también la idea de la conexión, el portal o el pasadizo entre lo alto y lo bajo, lo celestial y lo terreno (I, p. 422); “JUGAR el juego” en torno al mito de Jacinto y Apolo, relacionado con el ciclo de la muerte y la resurrección (I, p. 423); o “Sísifo o el error del dios” que, como los anteriores, alude a la inversión del orden divino establecido y se apoya simbólicamente en el movimiento cíclico del ascenso y el descenso. Pero, particularmente, debemos considerar el poema “Hera”, igualmente de inspiración latina, en el que se evoca una visita a Paestum — fechada en 1973 — y, por lo tanto, se encuentra indirectamente vinculado al *tuffatore* y a Montale⁸⁹.

⁸⁸ No es el único caso en el que el autor italiano recurre a la imagen del salto dentro del agua para representar la idea de la vida y del conocimiento como forma de riesgo; así, en “A. C.”, de *Diario del '71*, apunta: “Tentammo un giorno di trovare un modus / moriendi che non fosse il suicidio / né la sopravvivenza. Altri ne prese / per noi l'iniziativa; e ora è tardi / per rituffarci dallo scoglio” (2006, p. 584).

⁸⁹ Emplea en él la imagen de la diosa víctima de los celos causados por la actitud de Zeus, desarrollando la idea del fracaso del amor y, sobre todo, del matrimonio, del que ella es la principal protectora. Al mismo tiempo, el poeta se presenta como partidario de la profanación de la institución y de la sacralidad, practicante de la oscuridad propia del conocimiento, aludiendo a Atenea, Tiresias, Semele o Ío. Es necesario tener en cuenta, para una más precisa interpretación del sentido del texto, que el viaje a Paestum se produjo en agosto de 1973 y que de ella se conserva una postal enviada por Valente a María Zambrano, desde Minori, en la que se reproduce una pintura mural procedente de una tumba de Paestum (cfr. RODRÍGUEZ FER & BLANCO DE SARACHO, 2014, p. 193).

CONCLUSIONES

Estas dos experiencias poéticas extremadas poseen, por tanto, numerosas afinidades formales, como una acrecentada tendencia hacia la desposesión expresiva y la concentración nocional, el empleo de tonos marcadamente elegíacos, epigramáticos, sentenciosos y satíricos, la aproximación hacia la estética del aforismo y el fragmento, o una preferencia por referencias de procedencia clásica, que los identifica como autores netamente modernos.

También desde el punto de vista temático e ideológico, se pueden rastrear confluencias, ya sea en el ámbito del lenguaje concebido como instrumento de conocimiento, en la reflexión metapoética y metalingüística como punto de partida —y, en no pocas ocasiones, de llegada de la propia escritura—, en una fe en un tipo de poesía acendrada y vinculada a la memoria y al misterio, en cuanto a las capacidades y carencias de la poesía o el lenguaje, en el diálogo crítico con los discursos dogmáticos oficiales, en la relativización de principios ideológicos como el de la identidad, en un distanciamiento crítico respecto de la función social de la literatura que no excluye una actitud crítica y comprometida, en la resistencia frente a las imposiciones del discurso histórico o en una semejante concepción de la posición dialéctica y crítica del poeta frente a la sociedad.

Poesía, en ambos casos, de extremada tensión, de precario y limitado equilibrio, de elevación súbita y no menos repentina caída en el misterio, de la inmersión fugaz en el sentido de la materia y de la contingencia humana; poesía de poeta que lo es incluso a su pesar, porque, para Montale, el arte es la forma de vida de quien en realidad no vive”, idea que remacha Valente cuando asegura que “Vivir es fácil. Arduo sobrevivir a lo vivido”. Poética, pues, de los que cayendo en el conocimiento o en la intuición de lo que se esconde, fueron capaces de regresar del desierto para hacer comunicable lo incommunicable, para convertir en vivible lo no vivible⁹⁰.

BIBLIOGRAFÍA

BORREGO, Francisco Javier. “*Tres lecciones de tinieblas*, de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas”, *Enthymema*. 10.13130/2037-2426/2219, 2012.

BENLABBAH, Fatiha. *En el espacio de la meditación. Jose Ángel Valente y el discurso místico*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela-Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, 2008.

⁹⁰ PARDO, 1999, p. 34.

CARDONA, Giorgio Raimondo. *Antropología de la escritura*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1990.

DOCE, Jordi. “Lecturas inglesas: José Ángel Valente, traductor de John Donne y G. M. Hopkins”, en JIMÉNEZ HEFFERNAN (ed.), 2001-2002, pp. 59-75, 2001-2002.

DOCE, Jordi & AGUDO, Marta (eds.). *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*. Madrid: Abada, 2010.

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián (ed.) (2001-2002): “Tender la red al fondo. (Nuevas lecturas de J. Ángel Valente)”, en *Prosopopeya. Revista de crítica contemporánea*. Nº 3.

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián. *La palabra emplazada. Meditación y contemplación: de Herbert a Valente*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2005.

LLERA, José Antonio. “La forma y el vacío creador en «El cántaro» de José Ángel Valente”, en DOCE & AGUDO (eds.), 2010.

MARCHISIO, Cristina. “Incontro tra Montale e Valente: testo e contesto di una versione d'autore”, en *Esperienze letterarie*, vol. 37. Nº 1, pp. 13-25, 2012.

MARCHISIO, Cristina. *Una fonte per José Ángel Valente traduttore di Montale*. Napoli: Paolo Loffredo, 2014.

MÉNDEZ, José. “Siempre he querido estar solo”, entrevista con José Ángel Valente en *Residencia. Boletín de la Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes*. Nº 8, junio de 1999, pp. 3-5.

MONTALE, Eugenio. *Poesía completa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

PARDO, José Luis. “José Ángel Valente: lo fácil y lo arduo”, en *Residencia*. Nº 8, junio de 1999, p. 34, 1999.

PÉREZ-UGENA, Julio. “*Il tuffatore* en Montale y Valente”, en *Criticón*, 87-88-89, 2003.

RAMOS, José. “Formalismos en la poesía española contemporánea, según José Ángel Valente”, *Actas XLI AEPE*, 2007.
https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_42/congreso_42_30.pdf

RODRÍGUEZ FER & BLANCO DE SARACHO. “Valente en Ginebra: Memoria y figuras”, en RODRÍGUEZ FER, BLANCO DE SARACHO & LOPO, 2014, pp.13-362.

RODRÍGUEZ FER, Claudio, BLANCO DE SARACHO, Tera & LOPO, María. *Valente Vital (Ginebra, Saboya, París)*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela-Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, pp.13-362, 2014

RODRÍGUEZ FER, Claudio. “Introducción” a VALENTE, 2001, pp. 7-37.

SAVELSBERG, Frank. “Aproximaciones a *Tres lecciones de tinieblas*.” *Moenia* 6, pp. 51-125, 2000.

TARAVACCI, Pietro. “Il Montale spagnolo do José Ángel Valente”, en TARAVACCI (ed.) 2015, pp. 63-89, 2015.

TARAVACCI, Pietro (ed.). *Poeti traducono poeti*. Trento: Università degli Studi di Trento, 2015.

TASSONI, Luigi. “La scrittura dell’immagine”, en *Nuova Corvina*. Nº 4, 1998. http://epa.oszk.hu/02500/02582/00004/pdf/EPA02582_nuova_corvina_1998_04_209-220.pdf

VALENTE, José Ángel. *Cuaderno de versiones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, edición y prólogo de Claudio Rodríguez Fer, pp. 105-127, 2001.

VALENTE, José Ángel. *Obras completas I. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006.

VALENTE, José Ángel. *Obras completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2008.

VALENTE, José Ángel. *Diario anónimo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.

VALENTE, José Ángel. *Palais de Justice*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014.

VALLADARES, Saturnino. *Retrato de grupo con figura ausente. Análisis de la correspondencia entre José Ángel Valente y los poetas de su edad*. Ourense: Deputación Provincial, 2017.

Recebido em: 01/11/2018

Aprovado em: 25/11/2018

Publicado em: 10/12/2018