

Apostillas a «Paisaje con pájaros amarillos»

Arthur Terry

1. En su ensayo «Duelo y melancolía» (1917), Freud distingue entre el duelo, el cual, si resulta positivo, conduce a una consolación final, y la melancolía, que obstruye el proceso de curación, de modo que el dolor sigue siendo una «herida abierta». En este caso, es posible que la distinción sea demasiado rígida; en otra parte afirma que:

«Aunque sabemos que después de tal pérdida el estado agudo del duelo ha de decrecer, también sabemos que quedaremos inconsolables y que jamás encontraremos un sustituto [...] Y en realidad, esto es como debe ser, es la única manera de perpetuar aquel amor que no queremos abandonar». (Carta a Binswanger, 11 de abril de 1929.)

2. En la elegía tradicional, aunque otros factores pueden presentarse, lo que predomina es la sensación de consuelo, como, por ejemplo, en las *Coplas* de Jorge Manrique. En la elegía moderna, por contraste, el consuelo, en la mayoría de los casos, le hace falta. Como escribe Jahan Ramazani:

«En sus mejores momentos, la elegía moderna no ofrece tanto una guía al duelo positivo como un acicate para replantear la experiencia compleja del dolor en el mundo moderno. Debemos buscar en ella no tanto el consuelo sino un discurso fracturado, no tanto respuestas sino enigmas memorables (1994: ix).

Y más tarde, refiriéndose a Freud, añade: «[...] la elegía moderna se parece no tanto a una sutura como a una herida abierta» (4).

3. La presencia de la elegía a lo largo de la obra valentiniana ha sido escrupulosamente documentada por Teresa Hernández Fernández. Al comentar las elegías tempranas — las dedicadas a Lucila Valente y al padre del poeta — nota la distinción tajante que separa el *yo* del *tú*, igual que la trascendencia final de éste último. No obstante, cuando llegamos a «Paisaje con pájaros amarillos», todo esto ha cambiado: la voz que habla ha dejado de ser la del autor; o como el mismo Valente lo ha expresado: «Cuando escribo la palabra *yo* en un texto poético, [...] sé que, en ese preciso momento, *otro* ha empezado a existir». Esta voz, como ha aclarado Jacques Ancet, no pertenece ni al autor ni al mismo lenguaje, sino al cuerpo, en este

caso, al «cuerpo de la nada». Como dice a continuación, al comienzo de «Paisaje...», la voz «[...] apenas se oye. Imperceptible, rota, es en el sentido propio de la palabra una voz *blanca*» (1996: 20): «De tu anegado corazón me llega, como antes tu voz, el vaho oscuro de la muerte. Hábitame con ella. Ni siquiera la muerte pueda de mí jamás arrebatarte» (59). Esto a la vez parece anticipar la afirmación posterior: «Soy yo quien está muerto» (81) y ya sugiere que padre e hijo son en cierto modo idénticos: «Ahora ya sé que ambos tuvimos una infancia común o compartida, porque hemos muerto juntos» (93). Por otra parte, la palabra «anegado» puede aludir al elemento de agua, y así anticipar el primer poema relativamente extenso de la serie, el que da título al conjunto.

4. «Paisaje sumergido» (75) está basado evidentemente en la famosa pintura de Paul Klee, cuadro enigmático que admite diversas interpretaciones. Para Valente, me imagino, representa un paisaje de la muerte. Con la excepción de los pájaros, que parecen amenazados por su entorno, los colores dominantes son el gris y el negro, y las delgadas hojas verticales tienen una calidad metálica a la cual se refiere en otros poemas de la serie. Pero antes que nada, se trata de un escenario donde un posible encuentro entre padre e hijo no tiene lugar: «[...] No me viste. No teníamos ya señal con que decirnos nuestra mutua presencia. Cruzarse así, solos, sin verse. [...] Transparencia absoluta de la proximidad». El tema del no-reconocimiento será retomado más tarde, en términos más generales: «[...] palpo el ciego perfil que no consigo nombrar, creo que he visto seres que amo aún y que nunca volveré a ver o no me reconocerán ellos a mí, pues quién podría ahora reconocer a quién...» (107). Y en un poema de su colección subsiguiente, *Nadie*, («Elegía: fragmento»), la escena imaginada asume otra dimensión:

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.

5. Esta falta de reconocimiento está relacionada con una sensación de pérdida creciente, con la sensación de que la extinción del hijo constituye un proceso gradual: «Huella tan lenta de tu desaparición» (103); «Lentamente. Del otro lado. Yo apenas podía ahora oír tu voz» (65). En el

poema que ya he citado (107), la lejanía creciente del hijo se convierte en una pérdida de imágenes: «[...] el último verano arrastró hacia lo lejos tus imágenes, muy lejos, y con ellas la sola referenciaa cierta a lo visible». Como ya hemos visto, esta desaparición de lo visible conlleva una incapacidad para nombrar, en sí misma una señal de no-reconocimiento. De hecho, esta cuestión de nombrar es esencial para las relaciones entre padre e hijo, aun hasta el punto de contradicción. En cierto momento leemos: «Yo creí que sabía un nombre tuyo para hacerte venir. No sé o no lo encuentro...» (81), y en otro: «Sabías que sólo al fin sabía yo tu nombre. No el que te perteneciera, sino el otro nombre, el más secreto, aquél al que aún pertenecías tú» (97). (Este «nombre secreto» puede ser «Agone», el cual aparece sólo una vez en la secuencia, como la última palabra del poema final.)

6. En uno de los poemas finales, Valente se refiere al concepto de lugar: «[...] ¿Sería este vacío tuyo lacerante lo que hace de pronto un espacio lugar? ¿Lugar, tu ausencia?» (109). Es en este punto donde la conexión con la previa colección, *Al dios del lugar*, se hace más patente. (No parece coincidencia que el próximo poema se refiera a un «dios»: «No pude descifrar, al cabo de los días y los tiempos, quién era el dios al que invocara entonces» [111]). Allí, el «lugar» constituía el «centro» al que Valente alude constantemente, el «espacio de la creación» del cual todo el resto procede, un espacio de conflicto donde las fuerzas de la destrucción y de la regeneración operan continuamente, y cuyas consecuencias son siempre inciertas.

Aquí parece representar la posibilidad de una vuelta al origen, a un estado de vacío, a una condición de pérdida total de donde, paradójicamente, la poesía, o el movimiento hacia la poesía, puede venir.

7. Se ha dicho que cada elegía es una elegía por la elegía, un reconocimiento que ninguna elegía es capaz de estar a la altura de los hechos que quiere conmemorar. O, alternativamente, que cada elegía hasta cierto punto estiliza el duelo, evadiendo así la pasión directa que la ocasión parece pedir. Naturalmente, es indudable que Valente ha escrito una secuencia hermosa y hondamente conmovedora. Sin embargo, la ausencia del «yo» lírico y el hecho de que haya empleado la prosa merecen una cierta consideración. Como ha escrito Andrés Sánchez Robayna:

«El poema, en fin, se vierte en el molde de la prosa, como si se quisiera escapar incluso a la artificialidad de la suspensión visual en favor del discurrir de una palabra que se desliza, sucesiva, sobre el horizonte del sentido sin llegar a tocarlo» (1995: 192).

En cierto momento, Valente parece reconocer la insuficiencia de la elegía: «Ni la palabra ni el silencio. Nada pudo servirme para que tú vivieras» (71). Y en otro, es como si menospreciase su propio arte, todo subrayando

su sinceridad: «Ejercemos un arte mínima, pobre, no vendible, salvo en contadas ocasiones, nunca públicas, igual que ésta, aquí, en la tarde, en la hora incierta de la absoluta desaparición» (99). Así, a fuerza de crear una voz que no es la del autor, y de ejercer lo que él considera un «arte pobre», ha evitado hasta lo posible los escollos de la elegía como género, y ha dejado que la experiencia original retenga todo su horror.

8. Uno de los últimos poemas de la serie termina: «[...] Vivir es fácil. Arduo sobrevivir a lo vivido» (113). Como ha dicho Sánchez Robayna: «El poeta parece escribir ahora desde una suerte de imposible supervivencia, de sostenido o suspendido naufragio de sí y del mundo mismo» (1998: 18). El poema final parece abierto hacia el futuro: «Ahora que sentado solitario ante la misma ventana veo caer una vez más el cielo como un lento telón sobre el final de acto, me digo todavía ¿es éste el término de nuestro amor, Agone?» (121). Esta única alusión al «nombre secreto» del hijo parece indicar que la respuesta será negativa, y el hecho de que su muerte volverá a preocuparle en su próxima colección, *Nadie*, viene a confirmarlo. Y de esta manera, Valente, desde su extraña supervivencia, sigue escribiendo, con todas las dificultades que es incapaz de eludir, bajo la sombra de un duelo que se mantiene fiel a todas sus paradojas y contradicciones.

Nota bibliográfica

Los números de página de «Paisaje con pájaros amarillos» corresponden a *No amanece el cantor* (Barcelona: Tusquets, 1992).

Otras referencias

RAMAZANI, Jahan, *Poetry of Mourning: the Modern Elegy from Hardy to Heaney* (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1994).

ANCET, Jacques, «La voz y el dolor», en *En torno a la obra de José Ángel Valente* (Madrid: Alianza, 1996), 17-22.

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, «Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente», en *El silencio y la escucha: José Ángel Valente* (Madrid: Cátedra, 1995), 195-215.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «La poesía de José Ángel Valente: suma de una lectura», en *El silencio y la escucha...*, 173-93.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, Prólogo a José Ángel Valente, *El fulgor: Antología poética (1953-1996)* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1998), 7-18.