

## LA MIRADA DE UN POEMA: PAUL KLEE EN *NO AMANECE EL CANTOR* DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

*A poem's gaze: Paul Klee in No amanecer el cantor*  
by José Ángel Valente

Alejandro PIÑA  
*Universidad de Guadalajara (México)*  
*alex.pinba@gmail.com*

Recibido: mayo de 2016; Aceptado: octubre de 2016;  
Publicado: diciembre de 2016

Ref. Bibl. ALEJANDRO PIÑA. LA MIRADA DE UN POEMA: PAUL KLEE EN *NO AMANECE EL CANTOR* DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 6 (2016), 255-263

RESUMEN: El presente ensayo muestra, mediante una revisión de la poética de José Ángel Valente, cómo es que la obra del gallego busca integrar la pintura a la poesía y viceversa, particularmente en el poemario *No amanecer el cantor*. La visión del poema no como una descripción ecfástica, sino como un elemento activo de interpretación sobre la pintura, nos lleva a pensar sobre la naturaleza de las imágenes y de lo que éstas pueden «decir» acerca del mundo.

*Palabras clave:* Écfrasis; José Ángel Valente; Paul Klee; Mirada.

ABSTRACT: The present essay shows, through the revision of José Ángel Valente's poetics, how the Galician's oeuvre seeks the integration of poetry and painting, particularly in the book entitled *No amanecer el cantor*. Looking at the poem as an active element of interpretation, and not as an ekphrastic

description, leads us into a reflection on the nature of images and what these can «say» about the world.

*Key words:* Ekphrasis; José Ángel Valente; Paul Klee; Gaze.

Desde la celeberrima descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada* hasta nuestros días, la écfrasis ha sido considerada como la representación verbal de imágenes u objetos, especialmente plásticos, pero sus posibilidades no se agotan allí. Antes bien, en este ensayo muestro un tipo distintivo de écfrasis a partir del poemario de José Ángel Valente titulado *No amanece el cantor*. En este libro la poesía no sirve como descripción de una pintura, sino como interpretación y apropiación de un sentido de la pintura, una lectura que empata con algunos temas recurrentes en la obra de Valente.

Antes de entrar en la discusión sobre la figura de la écfrasis, diré unas palabras acerca de la obra en cuestión y el método empleado en el análisis. *No amanece el cantor* es una obra del poeta gallego José Ángel Valente publicada en 1992. Valente pertenece a la llamada «generación del 50» española al lado de figuras como Jaime Gil de Biedma, Claudio Rodríguez Fer, etc. La obra que aquí me ocupa ha sido poco estudiada y generalmente se incluye en análisis de mayor envergadura sobre la obra entera de este poeta oriundo de Orense, de allí que no sea de extrañar que hasta el momento ningún crítico haya notado el paralelismo entre la pintura de Paul Klee titulada *Paisaje con pájaros amarillos* y *No amanece el cantor* de Valente.

Una de las primeras tentaciones que deben zanjarse es la del psicologismo. Aclaro que no es mi intención «reconstruir» la interpretación que Valente pudiera haber hecho del cuadro de Klee. Antes bien, este ensayo es una muestra de que la poética de Valente, manifiesta en una serie de poemas y ensayos dispersos en toda su obra, coincide en buena medida con una posible lectura del *Paisaje con pájaros amarillos* que arroja luz sobre el poemario. Es decir, he planteado un ir y venir entre los textos y la pintura donde ambos se resignifican mutuamente para consolidar una interpretación que rebasa al texto mismo del que parte.

Un análisis a profundidad de *No amanece el cantor* requeriría mayor espacio del que aquí puedo abarcar, sin embargo, haré algunas observaciones sobre distintos motivos que permean la obra entera del poeta gallego que arrojan luz sobre el sentido de la pintura de Klee en conjunción o yuxtaposición con el poemario. Una vez recuperados los elementos y motivos simbólicos de la poética de Valente, los examinaré a la luz del cuadro de Klee para delinear finalmente una proyección de la poética de Valente en la pintura.

El poemario está dividido en dos partes, subtituladas: «No amanece el cantor», la primera, y «Paisaje con pájaros amarillos», la segunda. Hay una serie de elementos paratextuales que sugieren, aún más que la expresa mención del título de la pintura dentro del poemario, una conexión entre ambos artistas y sus obras. Primero, la portada del volumen *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, de la editorial Alianza, donde se reúnen seis poemarios del autor, incluido *No amanece el cantor*, muestra un detalle del *Paisaje con pájaros amarillos* de Klee. Detalle irrelevante, coincidente quizás, pero que no puede ser ignorado si se asume una intencionalidad de parte de Valente (y sus editores) en la composición del poemario. Si se elige tal imagen, aun cuando existen otros cinco poemarios dentro del libro, parece seguro afirmar que hay cierta relevancia de esta pintura en la obra del autor gallego.

Se puede constatar que Valente fue siempre un afecto a las artes plásticas, y particularmente a la pintura, en sus múltiples ensayos sobre el tema. Allí ha llegado a retomar en forma de reflexión (o interpretación) la obra de Antoni Tàpies, El Bosco, Antonio Saura, etc. Además, en el poemario *37 fragmentos* de 1971, Valente tiene un poema titulado «Homenaje a Klee», lo cual prueba el conocimiento del escritor sobre el pintor suizo.

Ahora bien, la éfrasis, según Heffernan (1993), es «la representación verbal de una representación visual» (3). Simple como pueda aparentar, esta definición deja de lado la serie de sutilezas que emanan de la etimología griega de la palabra, la cual sugiere, además del ejercicio descriptivo: expresarse, una exclamación o cualquier proceso de purga en la jerga médica (Robertson 1998, 9). De estas «definiciones» vale la pena señalar que la éfrasis, entonces, no es un procedimiento exclusivamente descriptivo, como lo sugieren tantos estudios al respecto de esta figura en los estudios literarios comparatistas. Si bien el origen del término, fijado en la sombra del escudo de Aquiles, sugiere la descripción, la éfrasis también puede ser utilizada para otro tipo de situaciones, como la que aquí expondré.

Pimentel (2001, 2003) ha mostrado una tipología de la éfrasis en un intento por sistematizar distintos matices de esta figura retórica. Distingue entre éfrasis referencial, nocional y referencial genérica, aludiendo al grado de referencialidad de la descripción verbal con respecto a un objeto plástico real o imaginario. Sin embargo, ¿qué sucede cuando la éfrasis no es descriptiva? ¿Es acaso una nueva figura retórica este caso hipotético? No considero que sea así, más bien creo que la entallada clasificación de la éfrasis como exclusivamente descriptiva ha restringido a la crítica de otros modos de representación verbal de los objetos plásticos.

Si *Paisaje con pájaros amarillos* es el hipotexto, según la terminología de Genette (1981), de *No amanece el cantor*, lo lógico sería que la éfrasis

fuese el método escogido para tal fin. No obstante, fuera del subtítulo mencionado, en esta serie de poemas no hay una sola referencia o descripción claras de la pintura de Klee. Aún más problemático que esto es atribuir una relación entre la pintura y el texto si es sabido que especialmente la segunda sección de *No amanece el cantor* se escribió «a raíz de la muerte de su hijo» (Saldaña 2009, 188). Además, la pintura de Klee no contiene elementos explícitos sobre la muerte. A final de cuentas, la pregunta central que intento contestar mediante este ensayo es: ¿por qué se titula «Paisaje con pájaros amarillos» una obra que no contiene referencias a esa pintura de Klee? La operación ecfástica que propongo es más de carácter hermenéutico o interpretativo, es decir, la écfrosis no se da como descripción de la pintura, sino que se opera una transformación a raíz de una lectura que hace Valente del *Paisaje con pájaros amarillos*. Propongo una equivalencia entre ambos lenguajes, ya que «el lenguaje no tiene una función de complementariedad en otro medio ni es una paráfrasis metafórica; como equivalente verbal del mensaje pictórico es un punto de referencia para el análisis» (Schneede 1978, 4).

Otro punto de referencia es la propia poética de Valente. Según Teruel Benavente (1990), hay algunos elementos que distinguen la poética de Valente, en términos generales: la abolición del discurso, las experiencias poética y mística convergen en la sustancialidad de la palabra, la doctrina de la nada, la imposibilidad del canto (pp. 170-171). La relación de Valente con poetas místicos ha sido ya bastante señalada como para negarla de pronto; antes bien, considero que es un importante punto de partida puesto que la tradición mística<sup>1</sup> sufi, judaica, la Cábala y, en general, la creencia del nombre de dios que reside en la palabra (la letra) son un venero de tradiciones de las que bebe la poesía valentiana. Esto puede constatarse sin mayor dificultad en las *Tres lecciones de tinieblas* de 1980. Lo importante ahora es decir que, como se señaló antes, para Valente mística y poesía como experiencia son prácticamente lo mismo, o al menos dos caminos paralelos que paradójicamente se unen<sup>2</sup>.

1. Entiendo por mística lo que registra el *DRAE*: «Doctrina religiosa y filosófica que enseña la comunicación inmediata y directa entre el hombre y la divinidad, en la visión intuitiva o en el éxtasis», aunque es necesario apuntar que al ser dios el origen de lo creado, la búsqueda de dios es una búsqueda del origen; es de este modo que entiendo la poesía de Valente a partir del pensamiento y experiencia místicas.

2. Al respecto puede revisarse la bibliografía correspondiente al debate entre los poetas de la generación del medio siglo acerca de la poesía como experiencia y la poesía como comunicación. Valente estaba evidentemente adscrito al primer grupo.

El canto es otro motivo frecuentísimo en la obra valentiana y no ha sido menos considerado por él en sus reflexiones ensayísticas. El canto se identifica con el ave, emisora del canto, y el ave a su vez remite a uno de los autores predilectos del gallego: san Juan de la Cruz. Para Juan de Yépez, el pájaro es una metáfora de la poesía, de modo que el canto del ave equivale al poema. *No amanece el cantor*, pues, retiene estos sentidos desde las palabras iniciales del poemario. El canto del ave remite además a la lengua originaria según el islam y varias religiones, en las que se afirma que la lengua que hablaba Adán era la de los pájaros.

Voz, palabra y antepalabra, la poesía de José Ángel Valente se conduce en regresión hasta el origen, el silencio: «Un poema no existe si no se oye antes que su palabra, su silencio» (42). En este sentido, Heidegger coincide al afirmar que la esencia del lenguaje es ante-predicativa: «El movimiento lleva el lenguaje (la esencia del lenguaje) como lenguaje (el habla) hacia el lenguaje (la palabra sonora)» (citado por Zamora 2007, 350). Esta frase de Valente es reveladora si se mira en su contexto: es uno de los *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*, el que tiene como epígrafe la frase *ut pictura*, evidente alusión a la máxima horaciana. Así pues, en la pintura también existe el silencio, ese estadio pletórico donde reside contenida toda la poesía, todo lo decible, lo cual está en consonancia con la tradición mística sufi y oriental en general.

Un motivo similar que introduce Valente en su obra a partir de *No amanece el cantor* es el de «antepupila». Esta es una transformación del concepto de antepalabra aplicada a la vista, a la mirada, debido a que

para Valente lo importante no es una visión nueva sino ser un medio de visibilidad para empezar a ver lo que no se ve. Anterior a este espacio incipiente de empezar a ver, Valente sitúa la antepupila, que es la materia de lo nunca visible de la materia increada, que se presiente en la pupila y se manifiesta en la mirada como disolución transparente (Lacalle Ciordia 2000, 241).

Antes que hacer algún comentario, cedo la voz a Valente:

Veo, veo. Y tú ¿qué ves? No veo. ¿De qué color? No veo. El problema no es lo que se ve, sino el ver mismo. La mirada, no el ojo. Antepupila. El no color, no el color. No ver. La transparencia.

De modo que el problema ahora es la mirada, «no es lo que se ve, sino el ver mismo» en palabras de Valente. El acto de mirar es pasivo y activo a la vez, espera y construcción del sentido. Una implicación de estas afirmaciones, corroborada por Valente, es que el color pierde importancia puesto que forma parte de aquello que es visible, no de la «forma de lo visible».

En la misma línea de sentido, es preciso recordar que el poema es, para Valente, el «lugar de la fulgurante aparición de la palabra» (Valente 1999, 9), es decir, un encuentro más que una búsqueda. En un comentario al poema titulado «Homenaje a Klee», se resalta precisamente la luminosidad como elemento preponderante por encima del color: «Santiago Daydí-Tolson señala cómo Valente prescinde del color y resalta “toda la luz del fondo”: “El verde del original se transforma en el poema en pura luz; del color no importa el tinte sino su luminosidad”» (Vélez 2002, s. n.). Mirar es un acto constructivo, no una pasiva espera.

Ahora bien, hay que unificar todos estos elementos en una lectura coherente. Un método posible sería mirar la pintura de Klee en busca de estos. Sin embargo, por mucho que se miren las figuras en la pintura no se hallarán estos elementos. A pesar de ser una representación figurativa y, por tanto, referencial (en oposición a la representación abstracta), Klee no es un pintor que destaque por «anécdotas» pintadas. Como bien prevé Greimas (1994): «La lectura figurativa se encuentra cuestionada o, incluso, denegada: sucede [...] con Klee cuando se divierte con lo figurativo al utilizarlo no para construir una imagen del mundo sino para desconstruirlo y realizar la escena de su “mundo”» (Greimas 1994, 27). El «mundo» de Klee es hermético si se busca explicitar alguna clase de narrativa inherente a lo representado allí. El camino de mi lectura está cifrado en *No amanecer el cantor*.

Hay dos referencias fundamentales en el poemario para la construcción de una lectura de la pintura de Klee. Cito los fragmentos enteros:

Paisaje sumergido. Entré en ti. En ti entréme lentamente. Entré con pie descalzo y no te hallé. Tú, sin embargo, estabas. No me viste. No teníamos ya señal con que decirnos nuestra mutua presencia. Cruzarse así, solos, sin verse. Pájaros amarillos. Transparencia absoluta de la proximidad.

A veces me siento muy próximo a la muerte. Me pregunto a quién puede serle útil esta observación. No escribimos al fin sobre lo útil, pienso. ¿Por qué no decir, pues, una evidente trivialidad? La proximidad de la muerte es el encuentro de dos superficies planas y desnudas que repeliéndose se funden. ¿Eso tan sólo? No sé. Pasar al otro lado no es bastante sin el testimonio cierto del testigo que no he acertado aún a transcribir (Valente 1999, 277, 298).

Hay dos preguntas que me gustaría plantear respecto a estos dos fragmentos: ¿qué significan los pájaros amarillos? Y ¿quién o qué es el testigo que no se acierta a transcribir?

El primer pasaje es el único en todo el libro que alude a la pintura de cierto modo con la mención del «paisaje» y los «pájaros amarillos». Se relata

la entrada hacia algún lugar, un paisaje sumergido. El yo poético busca a alguien y no lo encuentra, sin embargo, sabe que está allí, lo presiente. Se cruzan y, sin embargo, siguen sin verse. Se denominan pájaros amarillos a sí mismos y tienen como atributo la transparencia.

El segundo pasaje, en cambio, es más transparente: es una reflexión sobre la muerte, la cual define como «el encuentro de dos superficies planas y desnudas que repeliéndose se funden». Y concluye con una frase enigmática acerca de pasar «al otro lado» y un testigo que se intenta transcribir. La muerte es un elemento incluido en el horizonte de expectativas de un lector de este poemario, debido a la muerte del hijo de Valente, la cual motiva la escritura de la sección donde estos dos poemas se encuentran.

Ahora bien, los pájaros amarillos, si me remito a la pintura de Klee, actúan del mismo modo que los describe el primer poema: se encuentran esparcidos en el espacio del paisaje y miran en todas direcciones pero no pueden verse, no hay miradas coincidentes entre ellos. Además, están ocultos detrás de algún elemento del paisaje. En este sentido, podrían denominarse transparentes, pues a pesar de su proximidad son invisibles el uno al otro. Quizás, como sugiere el poema, la transparencia se debe precisamente a su proximidad, a la cotidianeidad de lo dado.

En cuanto al segundo pasaje, ese «otro lado» es en primera instancia la muerte, pero, insisto, ¿cuál es el testigo que no se alcanza a transcribir? Un «otro lado» distinto es la pintura, el espacio de representación dentro del cuadro. De modo que el testimonio al que se alude es el de la muerte desde la pintura. El fondo negro de la pintura, la noche quizás, es una representación del espacio de la muerte. Los pájaros amarillos son los habitantes de este inframundo, los muertos. La escena entera, entonces, es una visión de la muerte de Valente y de su hijo. Sí, el yo poético está muerto: «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» (280). El poemario entero es la transcripción de una visión de la muerte, doble visión a la vez profética y material. Si pensamos literalmente una frase popular que se dice ante la inminente partida de un ser amado, tal vez esto sea más claro: «Si te vas, me muero». Valente ha buscado en su obra incesantemente una experiencia límite con el lenguaje, una experiencia que lo conduzca a descubrir la muerte, de allí que gran parte de su poesía tenga que ver con el silencio: la lengua de los muertos.

Ahora es que cobran sentido todos los motivos apuntados anteriormente. El canto del ave está silenciado, pues ahora él «habla» el lenguaje de la muerte que es el silencio, de allí que «no amanece el cantor». El cantor está muerto, habla desde «el otro lado» (la pintura, la muerte, la página en blanco, el espacio anterior a la palabra o a la mirada). *No amanece el*

*cantor*, en este sentido, es una colección de poemas que intenta transcribir la experiencia limítrofe de la muerte y el testigo que informa, como si se tratara de una carta de relación desde tierras desconocidas, es el propio hijo de Valente.

Es de notar que la lectura del *Paisaje con pájaros amarillos* no proviene de una mirada ajena, sino de la propia visión del poemario. Los poemas hablan sobre la pintura solo en la medida en que la pintura también habla sobre los poemas, en un movimiento de mutua transformación. Lo relevante es que incluso si esta lectura del poemario, a la luz de la pintura de Klee, es posible, no cancela ni modifica la consistente y marcada poética que permea la obra de Valente. Si aún no acierta a transcribir la pintura es porque la pintura expresa mejor lo que él quiere decir. El poeta «proyecta» un sentido o interpretación al arte. «Mira» más de lo que el cuadro muestra. El texto-resultado, *No amanecer el cantor* no es entonces una descripción del original, sino una traducción del «proyecto».

En este sentido, vale la pena retomar, finalmente, el asunto de la mirada, puesto que se trata de un acto de construcción, de edificación activa del sentido, mirar es un acto equivalente al de leer. No se trata de la simple recepción de significados, sino de la diligente espera de «lo que las palabras acaso van a decir». De modo que la interpretación parte de la mirada del poemario, de lo que los poemas «miran» y «leen» en la pintura de Klee, no porque aquello que he señalado a manera de lectura propia sea inmanente al cuadro, sino porque aquello que he descrito es posible y factible según los poemas de José Ángel Valente.

## BIBLIOGRAFÍA

- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1981.
- GREIMAS, A. J. «Semiótica figurativa y semiótica plástica». En HERNÁNDEZ AGUILAR, G. (trad. e intro.). *Figuras y estrategias. En torno a una semiótica de lo visual*. México: Siglo XXI/BUAP, 1994.
- HEFFERNAN, J. A. W. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago y Londres: University of Chicago Press, 1993.
- LACALLE CIORDIA, M. Á. *La poética de José Ángel Valente*. Pamplona: Gobierno de Navarra, 2000.
- PIMENTEL, L. A. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México: Siglo XXI/UNAM, 2001.
- PIMENTEL, L. A. «Écfrasis y lecturas iconotextuales». *Poligrafías. Revista de Literatura*, México: UNAM, 2003, 207, núm. 4, pp. 205-215.



- ROBERTSON, M. T. *La arquitectura poética en Góngora*. Tesis de maestría. University of Western Ontario, Canadá, 1998. Versión electrónica [http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/tape15/PQDD\\_0008/MQ30767.pdf](http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/tape15/PQDD_0008/MQ30767.pdf).
- SALDAÑA, A. «José Ángel Valente: la voz que viene del desierto». *Revista de Literatura*, 2009, 71, 141, pp. 171-192. Versión electrónica en: <http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/82/88>.
- SCHNEEDE, U. M. *René Magritte*. Trad. Juan J. del Solar. Barcelona: Labor, 1978.
- TERUEL BENAVENTE, J. *La joven poesía española del medio siglo*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1990. Versión electrónica: <http://eprints.ucm.es/tesis/19911996/H/3/AH3031301.pdf>.
- VALENTE, J. Á. *Obra poética 2. Material Memoria (1977-1992)*. Madrid: Alianza, 1999.
- VÉLEZ, N. «José Ángel Valente o el movimiento de la materia». *Prometeo. Revista Latinoamericana de Poesía*, 2002, 67. Medellín, Colombia. Versión electrónica: [http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Revista/ultimas\\_ediciones/67/velez.html](http://www.festivaldepoesiademedellin.org/pub.php/es/Revista/ultimas_ediciones/67/velez.html).
- ZAMORA ÁGUILA, F. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México: UNAM, 2007.