

FUNDAMENTOS ESTÉTICOS EN EL POEMA DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE, “EL ARTE POBRE”

Aesthetic principles on José Ángel Valente’s poem, “El arte pobre”

GUILLERMO AGUIRRE MARTÍNEZ
(Investigador independiente, Madrid, España)

RESUMEN

Como parte de una búsqueda estética infatigable, José Ángel Valente se va a acercar al ámbito de la traducción poética a través de la obra de una serie de autores próximos a su modo de pensar. La cercanía a la materia, así como un sentir próximo a la mística, denotarán una afinidad espiritual entre Eugenio Montale y Valente que este último sabrá reconocer trasladando al castellano algunos de los versos más logrados del italiano. En el poema “El arte pobre” apreciaremos un intento de acercamiento entre la estética del gallego y la defendida por el llamado *Arte Povera*.

Palabras clave: José Ángel Valente – Eugenio Montale – *Arte Povera* – concretismo – poesía española.

ABSTRACT

Poetic translation, as a means of aesthetic cognition, will be a significant work developed by José Ángel Valente throughout his life. Several authors from different latitudes will be translated into Spanish as a result of this need to approach like-minded creators. In line with this, Valente will consider Montale’s poetry as a similar aesthetic proposal due to his proximity to the mystical world without giving up its inclination to the matter. Through the poem “El arte pobre” (Valente’s translation of Montale’s “L’arte povera”) we can view an attempt to identify Valente’s aesthetic with the so-called *Arte Povera*.

Keywords: José Ángel Valente – Eugenio Montale – *Arte Povera* – Concretism – Spanish poetry.

1. El *Arte Povera*, origen y precedentes

Con el poema “L’arte povera”, Eugenio Montale, en consonancia con ciertas propuestas plásticas nacidas en Italia alrededor de los años 60, mostraría de modo explícito su afinidad hacia una corriente estética cuyos postulados defendían una concepción de la obra caracterizada por la simpleza de sus materiales así como una exposición del objeto artístico sin más pretensión que mostrarlo en su mero estar. Por su parte, resulta destacable que entre los pocos poemas de Montale traducidos por José Ángel Valente se encontrasen los versos que nos ocupan, manifestando así su cercanía tanto a la mencionada propuesta estético-social como a una intención de orden trascendente no observable en el poema en cuestión pero sí en buena parte de la obra de Eugenio Montale.

Con el fin de facilitar una visión de conjunto del tema que en las próximas páginas trataremos, reproducimos a continuación el texto íntegro de Montale extraído de su poemario *Diario del '71 e del '72*:

“L’arte povera”

La pittura
 da cavalletto costa sacrifici
 a chi la fa ed è sempre un sovrappiù
 per chi la compra e non sa dove aprenderla.
 Per qualche anno ho dipinto solo ròccoli
 con uccelli insaccati,
 su carta blu da zucchero o cannelé da imballo.
 Vino e caffè, tracce di dentifricio
 se in fondo c’era un mare infiocchettabile,
 queste le tinte.
 Composi anche con cenere e con fondi
 di capuchino e Sainte-Adresse là dove
 Jongkind trovò le sue gelide luci
 e il pacco fu protetto da cellofane e canfora
 (con scarso esito).
 È la parte di me che riesce a sopravvivere
 del nulla ch’era in me, del tutto ch’eri

tu, inconsapevole¹.

Cabe recordar, por engarzar con el contenido del poema, que por *Arte Povera* se comprende aquel movimiento propio de la creación plástica nacido oficialmente en 1967, momento en que se celebró la exposición *Arte povera-Im Spazio*², organizada en Génova por el comisario Germano Celant, quien más adelante ejercería la misma función en la Bienal de Venecia del 76 -cita nuevamente clave de cara a la proyección de ciertos aspectos relativos a esta misma propuesta artística-. En cualquier caso, más allá de fechas concretas y categorías necesarias pero artificiales, podemos comprender el nacimiento de esta corriente con sus rasgos ya definitivos poco más de una década después de la conclusión de la Segunda Guerra Mundial, como reacción moral en unos casos y como necesidad material en otros, ante una situación de carestía social y de agotamiento estético denunciado enérgicamente ya desde inicios de siglo por movimientos rupturistas y de vanguardia. En torno a esta cuestión, resulta aclaratoria la explicación que Aurora Fernández Polanco ofrece sobre los hechos que nos ocupan:

Nos movemos en la época de las acciones revolucionarias, huelgas, barricadas. Son los días del Mayo francés, del 68 italiano. [...] Estamos ante un arte que coincide con gritos liberadores aprendidos en las filosofías hedonistas que traducen la inquietud de una generación consciente de la falta de plenitud de la vida, de la alienación, que rechaza la explotación y el trabajo a favor de una petición de placer. [...] El arte busca, como en las palabras de Marcuse, la íntima conexión entre placer, sensualidad, belleza, verdad y libertad. Busca incluso la posibilidad de intervenir directamente en la praxis social³.

En consonancia con cuanto observamos, este movimiento quedará unido de lleno a una contracultura llamada a revitalizar sus fundamentos estéticos en tanto que comprende la actividad artística desde la negativa a retomar una herencia enfrentada a la naturaleza y proclive a valorar el objeto en función de los materiales utilizados. Desde estas prerrogativas, podemos comprender el *Arte Povera* dentro del proceso más amplio de renovación social acaecido, como se acaba de indicar, ya con los primeros síntomas rupturistas de inicios del pasado siglo. Desde estos presupuestos podrán entenderse ciertas dinámicas caracterizadas por su acercamiento al primitivismo, por el empleo de

¹ MONTALE, E., *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de lectores, 2006, p. 579.

² El resultado de dicha exposición se encuentra recogido en las páginas del catálogo: CELANT, G., *Arte Povera-Im Spazio*, Genoa, Masnata/Trentalance, 1967.

³ FERNÁNDEZ POLANCO, A., *Arte povera*, San Sebastián, Nerea, 2003, p. 29.

una simbología arcaica, así como por la preferencia por el uso de materiales poco convencionales ya observable hacia el fin de la Primera Guerra Mundial. Dejando de lado la innumerable serie de antecedentes estéticos a los que nos podríamos remitir a lo largo de la extensa cadena de la historia, centraremos nuestra atención sobre el espacio concreto abierto por el poema de Eugenio Montale “L’arte povera”, con el propósito de poner en relación sus fundamentos con la estética propia presentada por José Ángel Valente, cuya traducción de los citados versos mostramos a continuación:

“El arte pobre”

La pintura
de caballete cuesta sacrificios
a quien la hace y es siempre un excedente
de quien la compra e ignora cómo o dónde colgarla.
Durante algunos años pinté tan sólo redes
con apresados pájaros,
en el azul papel de azúcar o en tela de embalaje.
Vino y café, y trazos de dentífrico
si al fondo había un mar capaz de espumas:
he ahí los colores.
También compuse con ceniza y fondos
de capuchino en Sainte-Adresse donde
encontré Jongkind sus heladas luces,
y quedó el producto protegido con alcanfor y celofán
(mas fue menguando el éxito).
Es la parte de mí que sobrevive
de la nada que fui, del todo que tú eras
sin saberlo⁴.

2. El *Arte Povera* como elemento de aproximación entre la poesía de Eugenio Montale y la de José Ángel Valente

Comprendemos como una declaración de valores los primeros versos que podemos leer en la versión del autor orensano: “La pintura / de caballete cuesta sacrificios / a quien la hace y es siempre un excedente / de quien la compra e ignora cómo o dónde

⁴ VALENTE, J. A., *Obras completas 1. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2006, p. 615.

colgarla”⁵. Con el término “excedente” se pone de manifiesto uno de los motivos recurrentes y radicales de la obra del gallego en tanto que, como partícipe y continuador de una estética concretista, el poeta rechaza todo motivo inclinado a determinar la validez de la realización estética en función de atributos no directamente relacionados con cuanto deviene de su interioridad, del espíritu con que la obra se presenta como arte. En consecuencia, el cuerpo de la obra, reacio a alimentarse de aquellos materiales comprendidos como nobles, denotará una carga ética ajena a lo puramente estético, dado que aquello que se desea iluminar consistirá en la exposición de una idea y no ya en la búsqueda de una belleza poco menos que despreciada en el panorama artístico inmediatamente posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Por otra parte, el deseo de participar de un orden de cosas en constante renovación, aspecto relacionado con la necesidad ya comentada de llevar a cabo una *tabula rasa*, conducirá al artista a presentar la obra no ya desde su forma final, elaborada, sino desde su proceso de elaboración. Cabe indicar, en este punto, la invalidez concedida a la idea de perfección por el pensamiento de la época, dada la estrecha cercanía entre dicha perfección y toda una serie de utopías y desorbitadas intenciones surgidas, precisamente, como síntomas del decaimiento de un afianzado sentido histórico y artístico. Esta preferencia por lo vivo o maleable vendrá a privilegiar la comprensión de la obra como fenómeno orgánico, al tiempo que se rechaza su proximidad a una belleza de corte clásico, así como aquella particular sobreimposición de conceptos no inherentes al sereno estar de la realización estética.

En relación con esta comprensión de la obra como objeto sin conceptualizar, Valente comentará en las siguientes líneas del poemario *Mandorla* que “ESCRIBIR es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural [...] Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar”⁶. Lo representable, el objeto creado, visto así, se comprenderá como realidad interior existente a modo de energía dinámica, y no ya como plasmación de dicha fuerza de manera estática. En este sentido, Ernst Bloch indica que “la representación final con todo su contenido utópicamente anticipador, no puede nunca agotarse con plenitud en la realización, es decir, tiene siempre que seguir impulsando, incluso hacia lo carente de sentido”⁷. El impulso de la creación residirá, como vemos, en la propia obra, en el renovarse constante de una materia comprendida como fenómeno

⁵ *Ibidem*, p. 615.

⁶ *Ibidem*, p. 423.

⁷ BLOCH, E., *El principio esperanza I*, Madrid, Trotta, 2007, p. 235.

vivo, concepción opuesta a aquella idea de estatismo y perfección formal tomada como espuria categorización en tanto que proyección de unos deseos humanos enfrentados a la verdadera realidad. Desde este planteamiento la obra se tratará de entender desde su presencia, desde su materialidad, y no desde la ausencia, desde unos valores añadidos ajenos a la esencia del objeto artístico, punto nuclear donde se dividen las necesidades del *Arte Povera* y aquellas querencias manifestadas por unos poetas como Montale y Valente tan proclives a defender la realidad material de la obra como a indagar en cuanto escapa a la exposición sensible de la misma.

Según vamos viendo, la materia, la sustancia de la obra, se rescatará como elemento fundamental del acto creador, puesto que será en ella donde residan las cualidades intactas, aún sin cosificar, del proceso formativo. El arte, como fenómeno natural, como secreción que acaece de igual modo a como el fruto nace del árbol -según la conocida asimilación realizada por Jean Arp⁸-, se ofrecerá desde su forma permanentemente increada ya como continua transformación de la materia, ya en pos de un último estadio de desmaterialización entendido, paradójicamente, como liberación absoluta de esa misma materia. Cercanos a esta concepción estética, tanto Valente como Montale comprenderán la creación como fuerza espiritual liberada y ajena, en consecuencia, a todo valor puramente mensurable, mostrándose así cercanos a la realidad física de los cuerpos en aras de designar un sentido trascendente de aquello que se va plasmando sobre la materialización de la obra.

Acudiendo de nuevo a Bloch, leemos su consideración relativa a que “lo que todavía no ha llegado a ser, lo todavía no logrado, es algo así como una selva, comparable a ésta en sus peligros, pero muy superior a ella en sus posibilidades”⁹, quedando así supeditado el detenimiento, la carencia de posibilidad, a una tendencia transformativa constante orientada a alcanzar un estado de superación de la mera corporeidad, un estado de libertad dinámica reacia a toda delimitación formal. Desde esta observación de la obra de arte como fenómeno activo y enemigo de todo atavismo, podremos asociar la experiencia estética a una actividad de naturaleza dialéctica en la que fuerzas de formación y fuerzas formadas pugnarán por la consecución de un estado

⁸ ARP, J., *Jours effeuillés*, Paris, Gallimard, 1966, p.183.

⁹ *Ibidem*, p. 166.

de autoconciencia entendido como corolario completo del citado fenómeno estético¹⁰. Cuanto se persigue no va a ser ya un objeto acabado o agotado, sino un espacio configurado a través de una serie de continuas coagulaciones y disoluciones que van a componer y definir el hecho creativo. Al respecto, el teórico ruso Pavel Florenski mencionará que “en la realidad viva tiene lugar un continuo fluir, un suministro, el intercambio, la lucha; ésta incesantemente juega, brilla, late pero nunca se detiene en la contemplación interna como en un esquema muerto de las cosas”¹¹. El arte se presentará como fenómeno natural ajeno al proceso de cuantificación, de mecanización, tan típico de nuestra sociedad moderna. Entramos con esta idea dentro de unos presupuestos que llevarán a la distinción entre un arte representativo y uno presentativo, al discernimiento también entre una estética subjetiva y otra objetiva, quedando entre medias el deseo de reconciliar ambas desde la afirmación de una interioridad espiritual manifestada a modo de absoluta presencia del objeto artístico.

3. Motricidad inherente de la materia creadora

La defensa de la materialidad de la obra desde su valor inherente como organismo vivo, como expresión viviente y preñada de sentido, se afianza en este punto como apuesta por un arte vitalista, tangible, afirmativo, frente a la tendencia dominante a lo largo de buena parte del siglo XX proclive a rechazar la naturaleza sustancial de la creación en detrimento de una conceptualización llamada, en sus rasgos hipertrofiados, a la esterilidad. Esta dicotomía podrá comprenderse a partir del auge, ya a finales del XIX, de un sinnúmero de corrientes esotéricas de fuerte calado en el programa estético propio de las vanguardias. Entre tales corrientes cabe destacarse el Teosofismo de Blavatsky o el Antroposofismo de Steiner, doctrinas ambas de honda influencia en la obra de algunos

¹⁰ La disyunción entre forma detenida y forma en movimiento nos remite a una oposición elemental establecida ya por los presocráticos y estudiada con detenimiento en lo referente a la naturaleza por Spinoza. Luigi Pareyson, por su parte, a la hora de comentar uno de los puntos centrales de su estética, indicará que “la obra es a la vez la ley y el resultado de su aplicación, *forma formata* y *forma formans* al mismo tiempo, presente tanto en los presentimientos del artista como en el producto de su trabajo. [...] La identidad entre *forma formata* y *forma formans* no significa solamente que la *forma formata* realice y desarrolle la *forma formans*, sino que incluso la *forma formans* no es otra cosa que la *forma formata*. El proceso artístico se puede interpretar como la progresiva constatación de tal identidad, en el sentido de que aquél está concluido cuando la obra llega a ser lo que quería ser. Pero desde su inicio no pretende ser otra cosa que aquello que ha de resultar, *si* resulta. La obra por hacer no es otra cosa que la obra hecha, si se hace y *cuando* se hace. Esto significa que la necesidad orgánica del proceso artístico es aquella que se proyecta *en la intimidad* de la libérrima creación del artista: el artista está determinado por su obra, y si no obedece a la coherencia interna de la misma está condenado al fracaso”. PAREYSON, L., *Conversaciones de estética*, Madrid, Visor, 1988, pp. 29-30.

¹¹ FLORENSKI, P., *La perspectiva invertida*, Madrid, Siruela, 2005, p. 105.

de los fundadores de la estética moderna tales como Malevich, Kandinsky o Mondrian, por citar unos pocos ejemplos. Quedará con ello preparado el terreno para el advenimiento de una estética que, entre otros resultados, habrá de conducir en una de sus variantes a una recuperación de lo material entendido como espacio ajeno a la tiranía de un concepto y, en consecuencia, como sincero modelo de expresión de un objeto estético comprendido no tanto como artificio sino como naturaleza.

El presente despojamiento de toda idea asignada sobre el objeto se manifestará a través de un grado cero de lenguaje o, lo que es lo mismo, por medio de una expresión del cuadro desde su desmaterialización, desde un vaciado expresivo y formal cuyos inicios -en lo referente al ámbito cultural cercano a Montale- los podemos encontrar en los monocromos de Piero Manzoni o en los lienzos limpios de Lucio Fontana. Como precursores del *Arte Povera*, ambos artistas, junto con Alberto Burri, desproveerán a la creación de categorías o signos sedimentados para, desde este vaciamiento conceptual, ahondar en la carencia de significado de la propia materialidad de la obra, entendida ahora como objeto artístico que no representará nada sino su propio ser, su presencia sin más, conformando así un mundo de objetos sin trabajar como respuesta a un arte en exceso formalizado y sin ninguna conexión con su riqueza espiritual.

Este derrocamiento de lo preciso y acabado en beneficio de la viveza presentada por la forma viva, llegará acompañado del empleo de todo tipo de materiales, dado que cuanto se buscará con ello será la reivindicación de aquellos componentes considerados en principio como antiestéticos en la medida en que no habrán sustituido su valor en sí por aquel otro deudor de una presunta nobleza adjudicada por categorías artificiales. El empleo de todo tipo de elementos compositivos participará de este modo del proceso de descosificación al presentar la obra ante el espectador sin más riqueza añadida que su mera exposición, siendo ahí, en su sustancialidad, donde encuentre su validez y valor como creación estética.

Cabe recordar, en lo relativo a estas nociones y acudiendo de nuevo a cuanto leemos en la traducción realizada por José Ángel Valente del poema de Montale, la explicación con que el ya mencionado Burri hará referencia a la libre utilización de unos u otros materiales compositivos: "Si me faltaba el blanco utilizaba pasta dentrífica, ¿Y qué? Yo hago lo que me da la gana, lo que me resulta más cómodo y me resuelve el problema. Cambiar los materiales es normal: cuando te aburres de trabajar el hierro de soldar, de utilizar todas esas cosas y esas herramientas, lo mandas todo al diablo y te pasas a la

madera”¹². Lo propiamente artístico, según vemos, pasa así a determinarse en función de una radical libertad, de un libre proceso germinativo observable no tanto a través del resultado último sino del natural surgimiento de lo presentado. Cuanto conferirá a la obra su valor devendrá, desde estos presupuestos, de su singularidad, de su presentación ante el sujeto como nueva imagen aún sin significar, como objeto vislumbrado por vez primera y, en consecuencia, como desvelamiento de un fenómeno absolutamente verdadero. De manera correspondiente, gran parte del valor del objeto comenzará a recaer sobre la capacidad del espectador para reconocerlo como forma original, como organismo que, en su alejamiento de una estética representativa, se impondrá como primera realidad.

Según afirmábamos, resulta notoria la identificación de las ideas expuestas por Burri con cuanto ofrece el cuerpo central del poema traducido por Valente: “Durante algunos años pinté tan sólo redes / con apresados pájaros, / en el azul papel de azúcar o en tela de embalaje. / Vino y café, y trazos de dentífrico / si al fondo había un mar capaz de espumas: he ahí los colores”¹³. En estas líneas encontramos una defensa de la realización artística como objeto accesible a todo individuo, lejano a un elitismo ortodoxo en lo relativo al material empleado en tanto que se propugna la utilización de cualquier objeto como libre medio de creación. En este punto cabe atender a la cercanía del *Arte Povera* con el *Land Art* en función del empleo por parte de este último de materiales tales como piedras, barro o madera, quedando el fenómeno estético más cercano a la presentación de un fenómeno natural que a una pretendida artificialidad.

Paralelamente, tal y como anunciábamos, la identificación de la obra con un fenómeno natural irá acompañada de la pérdida de importancia del creador como elemento necesario de cara al desarrollo de la realización artística, pues su papel va a pasar a ser desarrollado por la propia naturaleza. El poeta, el escultor, se retirará en cierto modo del proceso creativo puesto que toda filtración racional ha de quedar eclipsada, surgiendo así la voluntad creativa sin impedimento alguno hacia la superficie de la obra. La creación se prestará entonces a darse a conocer como organización natural en la que la acción de la mano o la mente del artista queda al margen, retirándose en detrimento de una fuerza más profunda que aquella generada racionalmente. Como podemos suponer, detrás de esta revitalización de la materia como libre formación subsiste el deseo de

¹² ROSE B., *Monocromos. De Malevich al presente*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004, p. 194.

¹³ VALENTE, J. A., *op. cit.*, 2006, p. 615.

reivindicar el libre crecimiento de la obra de arte, persiguiéndose con ello un anhelado equilibrio entre cultura y naturaleza.

Al respecto, Carl Andre, en defensa de esta misma propuesta estética, consignará que:

Siempre me ha interesado justamente lo opuesto a esa superficie idealizada. Supongo que he buscado una superficie libre, susceptible de ser alterada por su propia historia, por los acontecimientos que le afectaban hasta llegar a su absoluta destrucción. [...] Me gusta mucho la materia y sus diferentes propiedades: las diferentes formas de la materia, distintos elementos, distintos materiales. Pintar todo eso equivaldría a renunciar a mis propios deseos artísticos. Y no quiero enmascarar la materia. No quiero hacer de ella otra cosa. Quiero que la madera sea madera, que el acero sea acero, que el aluminio sea aluminio, que una paca de heno sea una paca de heno. No pretendo imponer mi idea a los demás: simplemente es un reflejo de mis deseos como artista¹⁴.

Las palabras de Andre nos van a situar ante un arte que contribuirá con sus principios a rechazar el legado fuertemente impregnado de idealizaciones y utopías mantenido aproximadamente hasta finales del primer tercio del pasado siglo, momento en que caerán en bloque, con sus pros y sus contras, toda una serie de reivindicaciones consideradas tiempo después por el *Arte Povera* como falsas en cuanto que, además de inmorales, no surgidas libremente de acuerdo con las necesidades de la propia materia. Acaecerá con ello un rechazo hacia la obra de arte tal y como hasta entonces se comprendió, aceptándose tan sólo de ella aquel lienzo impoluto sobre el que nada habrá ya de plasmarse pues por estrictamente esencial no podrá comprenderse sino aquello ajeno a la manipulación de la obra por parte del sujeto. Esta *tabula rasa*, esta ruptura con todo tipo de valores dados, vendrá a constatar el advenimiento de un periodo de ascesis o purificación de todo cuanto se considere estético y humano.

4. Disolución del creador y surgimiento de la obra

El presente proceso, desde luego, llegará acompañado de un replanteamiento de la naturaleza del yo, orientado progresivamente hacia una negación del sujeto en la medida en que éste dejará de determinar el sentido de una realidad que pasará a ser comprendida, en cambio, a partir de las relaciones mantenidas entre los mismos objetos que conforman dicha realidad. Cuanto quedará sobre la obra –y ésta será una idea

¹⁴ ROSE, B., *op. cit.*, p. 201.

reiterada por Valente en sus escritos de manera constante—, será precisamente aquel rasgo que escapa a la propia individualidad del creador, de modo que aquello que observemos en la realización será, en cierto modo, un objeto residual que Martín Ortega definirá desde su asimilación “al reshima de la doctrina de Isaac Luria: ese resto divino, casi imperceptible, que quedó en el espacio vacío tras el acto de *Tsimtsum*”¹⁵. De acuerdo con esta idea del *Tsimtsum* o necesaria retirada del creador en aras de posibilitar el nacimiento de la obra, la función del artista no será ya construir, sino simplemente generar un espacio vacío apto para la inmediata aparición de un fenómeno ajeno a los deseos compositivos manifestados por el sujeto.

La presente concepción en torno al libre surgir de la obra se mostrará cercana a los presupuestos del *Arte Povera* en la medida en que la libertad propia del fenómeno natural poseerá más relevancia y vigor que cuanto pueda manifestar el propio creador. El hecho lo detalla del siguiente modo José Ángel Valente en el texto que reproducimos a continuación:

Yo creo que los poemas siempre hay que esperar a que se produzcan de una forma visionaria ¿no? El poema nace por una asociación de ritmos. Lo primero que debe tener el poeta es oído, el poeta necesita la cualidad del oído tanto como el músico, y sabe percibir cuando chocan dos palabras y producen un ruido especial. Ese ritmo comienza a crear el latido del corazón, y entonces empieza a vivir un ser, y a ese ser lo llamamos poema. El poema se va haciendo en tu interior, y lo gestas como se gesta un niño, y cuando lo escribes escribes el poema gestado¹⁶.

La función del poeta consistirá así en un dar a luz un ser más cercano a la naturaleza que a lo racionalizado, pues la obra misma, como en su momento expusimos, no se comprenderá como representación de algo ya existente sino como realidad plena y primera.

Cercano a este aspecto nos vamos a encontrar con otro de los presupuestos básicos de la estética que venimos comentando, concerniente a la asimilación entre la interioridad y la exterioridad de la obra, en la medida en que ambos términos desaparecerán para quedar finalmente fusionados. Valente, en torno a esta cuestión, en referencia a la obra de Antoni Tàpies —y lo indicado resultará aplicable a su propia

¹⁵ MARTÍN ORTEGA E., “Cábala y poesía. Ejemplos hispánicos”, tesis doctoral defendida en la Universidad Pompeu Fabra, 2009, p. 358.

¹⁶ CASTRO, A., “José Ángel Valente: ‘Los grupos poéticos sólo sirven para que existan los mediocres’”, en ABC Cultural, 11-12-1999, p. 9.

poética– mencionará que “la forma es la materia. La materia –la materia en el cuadro o en la composición– no es sustentáculo de nada sobreimpuesto. No es materia de ninguna forma sino forma absoluta de sí”¹⁷. La forma se presentará como contenido mismo de la obra; la realización adquirirá individualidad propia y, en consecuencia, dejará de ser juzgada en función de una idea, de su proximidad o no a una determinada noción de belleza; dejará así de valorarse según el empleo de unos u otros materiales, rechazándose por lo común, no obstante, aquellos considerados como ortodoxos y falsos, dado que su significación no resultará natural sino alterada, dañada por aquellos sedimentos adheridos a su cuerpo. “Trátase –señalará Manuel Fernández Rodríguez– dunha poética dos restos, dos fragmentos recollidos e recompostos, da pobreza da arte, que nos permite entroncalo coas reflexións de Valente en torno á materia poética e artística”¹⁸. Cuanto se irá consiguiendo con ello será una renovación de los planteamientos estéticos imperantes, una descosificación de la obra mediante la supresión de aquellos elementos espurios que impedían, como si de un organismo se tratase, su libre respirar, su crecimiento interno, imposibilitando así la interrelación de la misma con el medio externo.

La unidad de forma y contenido, de idea y sustancia, remitirá, en otro marco de relaciones, a un universo monista donde el ser se abrirá a una comprensión del cosmos trascendental en la medida en que va a perder peso la intelección subjetiva y expresiva de la realidad en favor de la consolidación de una mirada objetiva llamada a la supresión del sujeto como fuente de observación y conocimiento. Aquello que va a interrelacionar con el mundo no será propiamente el sujeto sino la voluntad que precede a dicho sujeto –empleando ahora el sentido que a este término le concede Schopenhauer–, produciéndose en este punto la sustitución de una interacción con el medio subjetiva, por aquella otra ajena a cualquier juicio o categoría, por aquella pura contemplación por la que el espíritu del mundo -nuevamente la voluntad de Schopenhauer- atravesará el universo de formas a modo de abrazo de alcance universal.

La mirada del artista, desde este enfoque, vendrá a coincidir con aquella mencionada por François Cheng cuando hace referencia al rostro presentado por la estatuaria jemer: “un rostro que se convierte en pura mirada y sonrisa, rostro de la visión en que lo visible y lo invisible se alimentan, en que fuente de belleza y belleza efectiva

¹⁷ VALENTE, J. A., *op. cit.*, 2006, p. 388.

¹⁸ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, M., “A poética da modernidade de Eugenio Montale e a súa relación con José Ángel Valente”, en *Moenia*, núm. 10 (2004), pp. 84-85.

son una misma cosa”¹⁹. Aquello que irá ganando solidez, como observamos, será el mundo de objetos, quedando el sujeto como ente verdadero únicamente en tanto que organismo despojado de su orden lógico constrictivo, es decir, tan sólo en la medida en que permite el surgimiento de una voluntad viva entendida como naturaleza, como espíritu dinámico que en todo momento ha de luchar por elevarse en pos de la consecución de la hegeliana autoconciencia²⁰. El creador, en consecuencia, hará visible un mundo de formas no contaminadas por la razón y poseedoras, por eso mismo, de un grado de transparencia que le permitirá comprenderse a sí mismo como un elemento más del orden orgánico. El arte, según vemos, dejará de poner al sujeto frente al mundo para pasar a ingresarlo en el mundo; de aquí al *Performance Art* poca distancia quedará. Por ello mismo, más allá del sentido religioso o no con que quiera observarse la aspiración última de la naturaleza, el creador se reincorporará al mundo fenoménico como un objeto más, como elemento potencialmente creativo y no usurpador de realidades.

El pintor vive en la fascinación –señala Maurice Merleau-Ponty–. Sus acciones más características [...] al pintor le parece que emanan de las cosas mismas, como el dibujo de las constelaciones. Entre él y lo visible los papeles se invierten inevitablemente. Por lo que tantos pintores han dicho que las cosas los miran. [...] Lo que se llama inspiración debería ser tomado al pie de la letra: hay verdaderamente inspiración y expiración del Ser, respiración en el Ser, acción y pasión tan poco discernibles que no se sabe más quien ve y quien es visto, quien pinta y quien es pintado [...] La visión del pintor es un nacimiento continuado²¹.

Del mismo modo que le ocurre al pintor, la aproximación de Valente al fenómeno real se ve despojada de categorías lógicas, quedando la realidad como crisol reflectante a través del cual el poeta podrá observarse a sí mismo, habitando más un universo orgánico que su propia individualidad. El creador trascenderá su propio ser quedando su esencia convertida ya en una nada de fuerte raigambre existencialista, ya en una plenitud cósmica desde la que el sujeto, a través de su creación, queda objetivado evitando con ello quedar anclado a una visión antropomórfica y constreñida por unos deseos considerados como obstáculos de cara a su intención de acercarse al mundo de relaciones recién aludido.

¹⁹ CHENG, F., *Cinco meditaciones sobre la belleza*, Madrid, Siruela, 2007, p. 76.

²⁰ Cabe mencionar al respecto la siguiente aclaración realizada por Hegel: “la autoconciencia es puro pensamiento o pensamiento puro, o fervor y devoción, cuya interioridad cobra a la vez existencia”. HEGEL, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, Valencia, Pre-Textos, 2009, p. 812.

²¹ MERLEAU-PONTY, M., *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1986, pp. 24-25.

Como segregación natural, el objeto artístico pasará a entenderse como elemento válido por sí mismo, sin necesidad de remitirnos a un aspecto ajeno a su propia presencia. La obra, de esta manera, se impone como organismo material y esencial a un solo tiempo, representando así una cosmovisión opuesta a todo dualismo enfrentado. De este modo será comprendida la creación en los últimos versos del poema, donde podemos leer que dicha creación: “Es la parte de mí que sobrevive / de la nada que fui, del todo que tú eras, / sin saberlo”²². Sujeto y objeto van a quedar fusionados, participando mutuamente de sus propias transformaciones, de sus disoluciones y coagulaciones, no pudiéndose indicar en dicho momento quién guía a quién, pues ambos se manifiestan como reflejo recíproco de su interioridad. Resultan significativas en este sentido las siguientes palabras de Jean Dubuffet: “El arte debe nacer del material y de la herramienta y ha de guardar la huella de ésta y de la lucha de la misma con el material. El hombre debe hablar, pero la herramienta también y lo mismo el material”²³. Tal y como observamos, la pintura, la palabra o la materia empleada por el escultor, se irán dando forma a sí mismas, exponiéndose a través del artista, que las entenderá como formas expresadas por su mente y por su mano pero nacidas en un espacio comprendido como ámbito preformal de la creación y ajeno, en definitiva, a su persona.

5. Consideraciones finales

A través de estas líneas nos hemos acercado a una determinada estética orientada a la anulación de todo tipo de dogmas impositivos capaces de constreñir el proceso de creación, una estética de naturaleza vitalista en la medida en que se defiende una recuperación de la materia, del objeto artístico como elemento poseedor de verdadero valor en tanto que se muestra ajeno a toda idea subyugante o atavismo restrictivo. El poeta, en estas condiciones, queda definido como presentador de realidades, como puente hacia una realidad existente pero en no pocas ocasiones oculta por el velo de la representación, por unas preconcebidas nociones asentadas entre la mirada del sujeto y el mundo exterior. La obra nacerá del poeta como formación ingenua y aún sin pulir, desnuda. Menciona al respecto Montale: “Yo no voy en busca de mi poesía; espero que ella me visite. Escribo poco, con pocos retoques, cuando éstos me parecen imprescindibles. [...] El artista es un hombre necesitado, no tiene libre elección”²⁴;

²² VALENTE, J. A., *Op. Cit.*, 2006, p. 615.

²³ DUBUFFET, J., *Escritos sobre arte*, Barcelona, Barral, 1975, p. 39.

²⁴ MONTALE, E., *Sobre la poesía*, México, Universidad Autónoma de México, 2000, pp. 302-303.

palabras que recuerdan las consideraciones del propio Valente cuando afirma que “SE ESCRIBE por pasividad, por escucha, por atención extrema de todos los sentidos a lo que las palabras acaso van a decir”²⁵, quedando así patente la función mediadora del poeta como núcleo generador de simbólicas relaciones.

Con la traducción que Valente realizará del poema de Montale, el escritor gallego participará de una corriente de pensamiento tendente a despojar de protagonismo al creador como fuente de voluntad individual, al tiempo que reivindica el derecho de todo material a convertirse en modelo artístico vivo y verdadero. La presentación, por otra parte, de un cosmos monista, será defendida como espacio concreto aunque, a menudo, se presentará como fuente de desasosiego dado que la afirmación de lo sensible no ofrecerá certeza alguna sobre la existencia de un orden trascendental a menudo interrogado tanto por el gallego como por el poeta de Liguria. Por todo ello, pese a este mundo entregado a la escasez, árido, ajeno a una belleza clásica y, en el caso del *Arte Povera*, tendente a lo banal, podemos afirmar que tras él subyace el deseo de proveer a la materia de la preeminencia de la que había sido despojada tanto por su subyugación a un orden de ideas cosificadas, como por la sobreimposición de un cúmulo de adherencias capaces de anular o al menos de ocultar la esencia de dicha materia, esencia arraigada a su mero ser, a su existir, a un presentarse como realidad primera y no como producto artificial adecuado a construcciones lógicas de belleza.

De todo ello podemos inferir que, pese a que una estética de la pobreza resultará, de acuerdo con un sentido convencional de conceptos, paradójicamente antiestética, quedará la posibilidad de entender este fenómeno como parte de un proceso necesario no sólo artística sino desde luego socialmente. Por ello, la presente estética, si bien en un momento determinado llevaría a la realización de una *tabula rasa* y a la reafirmación de la materialidad más cruda y descarnada de la obra, pronto habría de comenzar a caminar, con paso renqueante primero, más seguro después, hacia una concreción más elaborada que, aun habiendo de convertirse con el tiempo en nuevo dogma, confirmaría el desarrollo del hecho estético como fenómeno vivo y viviente capaz de reflejar, él también, una verdad cálida y humana, una profunda belleza.

²⁵ VALENTE, J. A., *Obras completas 2. Ensayos*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2008, p. 460.