



Revista de Estudios de Género. La ventana

ISSN: 1405-9436

ISSN: 2248-7724

revista_laventana@csh.udg.mx

Universidad de Guadalajara

México

Escobar Borrego, Francisco Javier

Y llevarte dormida a un jardín de coral: Representación de lo femenino, violencia
y compromiso social en valiente (con redoble ritual de tambores afrocubanos)

Revista de Estudios de Género. La ventana, vol. VI, núm. 49, 2019, Enero-Junio, pp. 45-75

Universidad de Guadalajara

México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88458013004>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

**Y LLEVARTE DORMIDA A UN JARDÍN DE CORAL:
REPRESENTACIÓN DE LO FEMENINO, VIOLENCIA Y COMPROMISO SOCIAL
EN VALENTE (CON REDOBLE RITUAL DE TAMBOR AFROCUBANO)**

**Y LLEVARTE DORMIDA A UN JARDÍN DE CORAL:
REPRESENTATION OF THE FEMININE, VIOLENCE AND SOCIAL
COMMITMENT IN VALENTE (WITH RITUAL ROLL OF AFROCUBAN DRUM)**

Francisco Javier Escobar Borrego¹

Resumen

El presente trabajo ofrece un estudio dedicado a la representación del imaginario femenino, la violencia y el compromiso social en cuatro poemas destacados de José Ángel Valente (1929-2000): “Dos romances de mar. Canción del enamorado y la amada del mar”, “Cinco sones para tambor solo”, “Cuba: una isla navega” y “Visita a Guanabacoa”. Para llevar a cabo estos objetivos se implementa una metodología de carácter interdisciplinar. De hecho, se atiende a las relaciones conceptuales entre literatura y música vinculadas al imaginario, los estudios culturales y de género, además de la historia de las mentalidades como líneas teóricas y planteamientos epistemológicos fundamentales. En cuanto a los resultados y conclusiones, se propone una línea de investigación no atendida hasta el momento en el estado de la cuestión sobre los estudios críticos dedicados a Valente que pone de relieve la importancia de la representación simbólica femenina en su producción estética. Al tiempo, se demuestra su decidido compromiso social a través del arte contra la violencia y el machismo imperante que

él pudo comprobar especialmente en una estancia en Cuba con redoble ritual de tambor como música de fondo.

Palabras clave: José Ángel Valente, imaginario femenino, compromiso social, análisis interdisciplinar, estudios culturales y de género.

Abstract

The present work offers a study dedicated to the representation of feminine imaginary, violence and social commitment in four outstanding poems by José Ángel Valente (1929-2000): “Dos romances de mar. Canción del enamorado y la amada del mar”, “Cinco sones para tambor solo”, “Cuba: una isla navega” y “Visita a Guanabacoa”. To carry out these objectives, an interdisciplinary methodology is implemented. In fact, the conceptual relations between literature and music linked to the imaginary, cultural and gender studies, as well as the history of mentalities as theoretical lines and fundamental epistemological approaches are addressed. As for the results and conclusions, a line of research not dealt with so far in the state of the question about the critical studies dedicated to Valente that highlights the importance of female symbolic representation in his aesthetic work is proposed. At the same time, his determined social commitment through art against violence and the prevailing machismo that he could see especially in a stay in Cuba with ritual drum roll as background music is demonstrated.

Keywords: José Ángel Valente, feminine imaginary, social commitment, interdisciplinary analysis, cultural and gender studies.

Con el firme deseo de que ninguna mujer
padezca violencia desde la *invisibilidad*.

En la amplia y variada producción estética del poeta y ensayista José Ángel Valente (1929-2000) sobresale, como uno de sus principales ejes vertebradores, la categoría conceptual de lo femenino, que puede modular con frecuencia hacia el compromiso cívico, ético y social en sus versos a modo de antídoto contra la violencia. No obstante, dado de que se trata de una perspectiva de estudio no atendida hasta el momento en el estado de la cuestión,² el objeto de estudio del presente trabajo se va a centrar precisamente en esta línea de investigación, de calado interdisciplinar, a partir del análisis de cuatro poemas, esto es: “Dos romances de mar. Canción del enamorado y la amada del mar”, “Cinco sones para tambor solo”, “Cuba: una isla navega”, estos pertenecientes a su obra dispersa e inédita comprendida en el período entre 1960 y 1997, y finalmente “Visita a Guanabacoa”, de *Interior con figuras* (1973-1976).³ De esta manera, el principio de lo femenino, como se comprueba ya en el aislamiento de una solitaria mujer acompañada del agua en la primera de estas composiciones, va a desembocar, en los restantes poemas, en el espacio de reclusión de una isla, como una ficcionalización de Cuba.⁴ Por lo demás, este ciclo de poemas no estará exento de tintes de compromiso social marcados simbólicamente mediante la música, sobre todo, gracias a la percusión del tambor afrocubano, que llegará a entablar un diálogo conceptual con otros referentes significativos como la luna y el pez, según iremos comprobando.

Pues bien, a este respecto cabe recordar cómo el escritor atesoró, en su casa de Almería y hasta su fallecimiento, variados instrumentos percutivos, es decir de manera similar al simbólico tambor presente en sus versos adquiridos en sus viajes, además de una selecta colección de discos de música cubana, no referida por cierto en los estudios críticos sobre nuestro autor.⁵ Entre los discos destacan *Años* de Luis Peña y Pablo Milanés, *Mi Guantanamera*

de Joseíto Fernández, con especial interés por la guajira, otros a modo de *Canción protesta. Casa de las Américas / Cuba* y hasta la recitación de versos de su amigo José Lezama Lima (*Poemas. Palabra de esta América. Casa de las Américas*), con una emotiva dedicatoria autógrafa de su esposa María Luisa de Lezama Lima que dice así: “A José Ángel Valente, este recuerdo para que lo acompañe siempre. Con todo mi afecto, María Luisa de Lezama Lima, 5-4-1978”. Pero comencemos con “Dos romances de mar. Canción del enamorado y la amada del mar”.

Y llevarte dormida a un jardín de coral: de la canción de mujer a “Cinco sones para tambor solo”

La composición “Dos romances de mar. Canción del enamorado y la amada del mar”⁶ denota cierta retórica de la seducción estética por parte de Valente en el bosquejo de la solitaria mujer-amor junto al mar. Además, viene a reflejar de entrada la presencia de una visible simbología lorquiana, de aliento femenino, en diálogo con la poesía de sabor tradicional. Para ello, nuestro autor se valió de sugerentes imágenes de calado erótico como el pez o la luna, identificables en el verso 3.⁷ Leamos primeramente el poema para pasar al ulterior análisis:

No, no has de volver sola
a la orilla del mar.

La luna como un pez muerto
llorará en tu delantal.

Tendrán todas las olas

5

igual afán,
hurtarte de mis brazos
-bajamar, pleamar-

Y llevarte dormida

a un jardín de coral.

10

No has de volver sola a la orilla del mar.

Adormirán las olas

tus ojos de cristal

y yacerán tus manos

blancas como la sal.

15

¿Por qué sueño océano

tus alondras se irán?

¡Si mis pies peregrinos

supieran marear!

Llorará la luna

20

en tu delantal

lágrimas de yodo,

amargas de sal.

No has de volver sola a la orilla del mar.

Como puede comprobarse, el cauce del romance así como la elección del género de la canción de sabor popular, en diálogo al tiempo con la *chanson de femmes* y otras formas de la lírica tradicional gratas a Valente,⁸ entroncan con dicho universo estético de Lorca, como se ha apuntado, tan cercano al principio de lo femenino. La composición, no obstante, ofrece en sí una estructura similar en lo que hace al estribillo o *ritornello*, característico de la poesía de aiento popular. De esta manera, el motivo inicial (“No, no has de volver sola / a la orilla del

mar.”, vv. 1-2), en el que la estampa femenina presidía la escena esbozada como un retal fragmentario e impresionista, desaparece con el objeto de reaparecer una segunda vez mediante *variatio* (“No has de volver sola a la orilla del mar.”, v. 11) y, por último, como *éxplicit* en canon musical de cangrejo, con el que estaba familiarizado nuestro autor, en el que la amada se encontrará dormida en “un jardín de coral”.⁹

Pero sigamos avanzando para dirigirnos paulatinamente, como puente modulatorio a partir del principio de lo femenino, hacia la presencia del compromiso social de Valente. Así, en el poliédrico contexto de su producción, reviste un especial interés en “Cinco sones para tambor solo” el simbolismo estético del tambor por parte de nuestro escritor que había identificado ya en su lectura de señeros modelos como Miguel de Unamuno o Federico García Lorca. No obstante, se trata de un poema redactado en la senda conceptual de “Son de negros en Cuba” del poeta granadino, una vez más, a modo de reiterada salmodia mediante la fórmula ecoica o estilema “Vamos a ...” en calidad de reverberación.¹⁰ Los cinco sones de tambor corresponden, en efecto, a cinco fragmentos o variaciones sobre el mismo movimiento creador matriz o *Ursatz*, de aliento femenino, desde la metodología del teórico musical Heinrich Schenker, como había implementado Valente en *Tres lecciones de tinieblas* (1980).¹¹

Cabe contextualizar, en este sentido, que nuestro autor no conocía únicamente Cuba de manera libresca, entre la poesía y la música, sino que realizó una estancia de dos meses, en concreto durante diciembre de 1967 y enero de 1968, en la que se impregnó y quedó fascinado tanto por su riqueza cultural como por el importante papel protagonizado por la mujer. Al tiempo, aprovecharía para realizar una manifiesta denuncia contra el machismo y misoginia imperante. Motivos profesionales, en cualquier caso, con implicaciones sociales de por medio, le habían llevado a conocer de hecho la isla: su participación en la comisión del premio de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba así como en el Congreso Cultural de La Habana.

Pues bien, durante esta enriquecedora y fructífera estancia, Valente tuvo la oportunidad de asistir al ritual cultural de un bembé en Guanabacoa, en cuya representación estética decidió destacar el principio de lo femenino, como vamos a ver. Los pormenores de esta experiencia, sea como fuere, los plasmó el poeta en su diario, así en una anotación con fecha del 16 de diciembre de 1967, a continuación de los detalles de su visita a su amigo el poeta cubano José Lezama Lima, autor de *Paradiso*, libro considerado por cierto como *Soledades* cubanas. Dice así el texto de Valente con sugerentes detalles sobre etnología, folclore y sincretismo espiritual, además de una cálida mirada solidaria hacia los protagonistas de esta intrahistoria incluyendo la protección de los homosexuales bajo el estandarte blanco de los orishas:

Ceno algo en el hotel y voy con todo el grupo a un bembé en Guanabacoa. Visitamos primero, en una hermosa casa colonial, cuyos salones están presididos por uno de los ocho retratos que Madrazo hizo de Isabel II, el museo de etnología. Están representados los tres grupos de religiones africanas: ñáñigos, yorubas o santeros y palo monte o brujería. [...] Entre los santeros, los mitos yorubas y los santos católicos se funden. San Lázaro (Babalú-ayé), santa Bárbara (Shangó). Hay uno de los orishas, cuyo atributo es el color blanco, que protege a los homosexuales.

Asistimos al bembé desde la nueve a la una de la madrugada. Es la fiesta de san Lázaro.

Sanlaó, eh, eh, eh, Sanlaó (San Lázaro viene limpiando).

Lo más interesante es la escena sacrificial con tambores, canto y baile. Degüellan un carnero, diecisiete guineas y bastantes gallos y palomas. Todo es para que coma el santo. Las plumas de los animales se reparten como amuleto. El rito es yoruba. Luego hay un ritual de palo monte en otra habitación. Aquí no todo el ritual es en lenguas (como ellos dicen), sino en español. [...]

La letanía habla de muchas cosas que no entiendo bien. Hay una mención a Quintín Banderas. Arcadio explica después que banderas tenía la “prenda” porque era creyente y

que la repartió con Maceo que no creía. Arcadio es depositario de una prenda, símbolo de autoridad religiosa. La casa en que estamos es la suya y es además la sede del grupo.

A las doce hay un rito ante la imagen católica de san Lázaro.¹²

Adentrémonos ahora, por tanto, en el poema “Cinco sones para tambor solo”, en diálogo intertextual y contextual respecto a la anotación anterior, con el propósito de proceder a un posterior análisis sobre el principio de lo femenino. Precisamente, se atiende a la categoría espacial de la isla, en el contraste temporal del día y la noche, y los símbolos de la luna y el pez, esto es de forma similar al comentado “Dos romances de mar. Canción del enamorado y la amada del mar”. Además, tomaremos en consideración la nota referida de nuestro escritor en la que insistía en el motivo simbólico de Lázaro, tan valentiano desde *Poemas a Lázaro* (1960), o sea la resurrección después de la muerte recordada en el acto cultual sincrético y performativo del bembé descrito entre la voz, la danza y la percusión. Incluso resulta coincidente también la glosolalia a modo de *ostinato* “Sanlaó, eh, eh, eh, Sanlaó”, con variaciones como “Sanlaó, ahé, Sanlaó”, en el fraseo melismático, seguramente articulado mediante microtonalismos disonantes habituales en la caracterización genérica de estos cánticos afrocubanos; o lo que es lo mismo, en entronque con la recuperación del lenguaje no contaminado y primigenio, más allá de la palabra banal e insustancial, que tanto interesó a Valente en su pensamiento humanístico:

Ardió en la luz la oscura
raíz de la mirada.

5

Isla.

Oráculo de Ifá,
visión del hombre ciego.

Día y noche vinimos a la isla.

Cielos 10
de ciega luz.

Nosotros
vinimos a la isla.

2

En esta isla todos
somos negros, negritos, caballero. 15

Aquí los blancos somos
tenues negros perdidos
en el azar de la manigua.

El mangle
teje y deseje el aire, caballero. 20

Todos
somos de mucho sueño oscuro.

Todos
negros y blancos, blanconeuros, negros.

Todos 25

hemos sido vendidos, caballero.

3

Degüellan un carnero,

corre la sangre,

diecisiete guineas,

corre la sangre,

30

gallinas y palomas,

corre la sangre.

El pico de los gallos chorrea sangre.

Sanlaó.

En la casa de Arcadio

35

corre la sangre

y el humo de la sangre llena el aire

y el ritmo de la sangre llena el aire.

Sanlaó, ahé, Sanlaó.

En la casa de Arcadio dicen

40

que Banderas tenía la prenda,

Sanlaó, Babalú-ayé, Sanlaó,

que a Maceo le dieron la prenda,

Sanlaó.

Vamos a rezar,

45

Sanlaó,

vamos a lambar,

Sanlaó.

En la casa de Arcadio, Sanlaó,
nadie sabe quién tiene la prenda, 50
Sanlaó.

4

Golpea, negro, tañe
los tambores sin fin de la memoria,
la demorada lumbre de tu infancia,
tañe en Guanabacoa. 55

Recuerda que corrías
por los hilos secretos de la noche
hasta las grandes bocas de la luz
donde se oía sólo el son:

Ekué Dios, 60
Ekué Dios, Ekué Dios.

Recuerda que corrías
debajo de la luna
para dejar atrás las sandalias del miedo
y con los pies desnudos 65
escalabas las ascuas de la noche
mientras lejos batía
sobre la tensa piel
del pez el son:

Ekué Dios, 70
Ekué Dios, Ekué Dios.

Tañe con el tañido roto de tu infancia,
negro en Guanabacoa, mientras
tus largos dedos buscan
en la piel del tambor
el son:

75

Ekué Dios,

Ekué Dios, Ekué Dios.

5

Los dioses tienen miedo de tus dedos.

Tañe a Changó.

80

Y se oiga la palabra sin oírse.

Tañe a Changó.

Pues no hay mujer preñada que no pueda
parir a un padre de secretos.

Tañe a Changó.

85

Relámpago, dime con qué paño
cubres tu cuerpo.

Tañe a Changó.

En el poema, de notable sabor racial y étnico a partir del mestizaje sincrético, se inicia el primero de los sones de tambor con la imagen concisa, femenina y aislada de la “isla”. Estamos, en efecto, ante un símbolo vinculado a la soledad y el aislamiento del ser humano en un clímax de autoritarismo y falta de expresión libre, especialmente de las mujeres sometidas con frecuencia a un machismo dominante¹³ pero también, de los homosexuales y otros *invisibles* recordados por Valente en la nota comentada. Sea como fuere, al margen de la recreación de La Habana por Valente desde su experiencia real, se trata, en el plano estético, de una isla simbólica, fértil y femenina, presidida en cambio por la ceguedad del ser humano (vv. 8 y 11) bajo la representación del complejo oráculo de Ifá (v. 7), es decir, una de las divinidades del panteón yoruba que encarna la Adivinación.¹⁴ Los versos 4-5 (“Ardió en la luz la oscura / raíz de la mirada.”) ponen de relieve además, el claroscuro de luz y sombra, habitual en el imaginario visual de Valente como reflejo de la convivencia del bien y el mal a modo de opuestos complementarios.

El segundo son de tambor, en contraste, pone el acento más bien en el racismo ejercido por hombres autoritarios contra negros, blancos y de cualquier otra raza distinta a la suya, puesto que ejercían una cruel opresión sobre el ser humano, especialmente la mujer, privándoles así de la libertad. Los referentes “manigua” (v. 18), en cuyo azar se pierden los “blancos”, y el arbusto del “mangle” (v. 19) recrean por tanto el exuberante y atractivo *Paradiso* cubano. Este fragmento se cierra, como contrapunto entre la belleza y el horror, con la denuncia de la esclavitud y tráfico de personas (“Todos / hemos sido vendidos, caballero.”, vv. 25-26). Se incluye en fin la prostitución tanto femenina como masculina, con frecuencia denunciada por Valente desde su compromiso cívico-ético a través del arte.

Con el tercer golpe de tambor nuestro escritor se propone ahora alertar contra los asesinatos de inocentes, como preludia el inicio mediante el sacrificio del carnero degollado, que se amplifica gracias a las imágenes de las “gallinas y palomas” (v. 31), así como del “gallo” (v. 33).¹⁵ El fragmento fundamenta en consecuencia su arquitectura estructural en virtud de la imagen *obsesiva* de la sangre, en términos de la psicocrítica.¹⁶ repetida como *ritornello* poético-musical (“corre la sangre,” vv. 28, 30 y 36), con variaciones estilísticas por añadidura en los versos 37-38 (“y el humo de la sangre llena el aire / y el ritmo de la sangre llena el aire.”). Como alejamiento del mal o efecto apotropaico se invocan de manera reiterada a Sanlaó y Babalú-aye (vv. 34, 39, 42, 44, 46, 48-49, 51), o sea divinidades de la religión yoruba, al igual que Ifá. Asistimos en suma a una ceremonia ritual y cultural en la que se conjuga el ritmo musical (“y el ritmo de la sangre llena el aire.”, v. 38) con la oración sagrada por parte de la comunidad (“Vamos a rezar”, v. 45).

Tras esta detallada relación de injusticias sufridas por la comunidad, fruto de la violencia indiscriminada de hombres autoritarios, el son del cuarto tambor habrá de dar paso a la denuncia de las tropelías descritas como canto a la libertad disfrutada antaño, en una especie de vuelta a una primigenia edad de oro tras el paraíso perdido, acaso como el *Paradiso* de Lezama Lima. En este contexto entre luces y sombras, la voz del enunciado poético se dirige a la figura del negro que tañe el tambor, marcando así el ritual mediante un estribillo, a modo de salmodia similar a una glosolalia: “Ekué Dios, Ekué Dios” (vv. 60-61, 70-71, 77-78). Valente se propuso evocar además dos conceptos destacados en su imaginario estético, a saber la memoria¹⁷ y la infancia (“los tambores sin fin de la memoria, / la demorada lumbre de tu infancia,” vv. 53-54), cobrando especial protagonismo la mujer-madre o cuidadora femenina. De esta suerte, propone un recorrido iniciático en el que el ser humano se adentraba gradualmente en la oscuridad nocturna del alma hasta alcanzar en el proceso de transformación alquímica, tan valentiano por cierto, la luz, revelación o epifanía (“por los hilos secretos de la

noche / hasta las grandes bocas de la luz”, vv. 57-58). Llegado a este grado de la iniciación mística, sólo se percibía el son de la música (“donde se oía sólo el son:”, v. 59), aunque de manera simétrica más adelante se simbolice la libertad expresiva gracias al itinerario iniciático que lleva a cabo el músico bajo el fulgor de la femenina luna (“Recuerda que corrías / debajo de la luna”, vv. 62-63) en contraposición al temor (“para dejar atrás las sandalias del miedo”, v. 64).

Por lo demás, este ascenso espiritual en la “noche” del alma (“escalabas las ascuas de la noche”, v. 66), con resonancias de San Juan de la Cruz, es decir uno de los modelos principales de nuestro escritor, tiene lugar durante el transcurso del sonido de la música en un trance hipnótico (“mientras lejos batía / sobre la tensa piel / del pez el son:”, vv. 67-69). No obstante, mediante un efecto ecoico o de resonancia acusmática, característicos de la acuidad de Valente, reaparece en este contexto de denuncia social el tañido simbólico de la infancia. De hecho, queda representado como “roto”, como la voz natural rota (“Tañe con el tañido roto de tu infancia,”, v. 72) que habrá de describir también Valente en el caso del flamenco, en el que suele primar el referente femenino, sea desde el prisma de la madre, la compañera o la amante.¹⁸ Sobresale en estos versos, en cualquier caso, el estilo fugado en cuanto a que desaparece y reaparece la referencia táctil a la hora de percutir el tambor (“tus largos dedos buscan / en la piel del tambor / el son:” (vv. 74-76), esto es un motivo de aliento binario característico del son afrocubano.

De otro lado, el topónimo “Guanabacoa” (vv. 55 y 73), o sea el municipio cubano de La Habana, dirige la mirada del lector hacia los sones tradicionales de la tierra. Tanto es así que se erige como un símbolo crucial del mestizaje étnico-cultural afrocubano, revestido de creencias, rituales africanos y opuesto, en definitiva, al autoritarismo y mirada unidireccional que vienen a caracterizar a los cabecillas violentos. Guanabacoa atesora, en efecto, ritos ancestrales tanto de santería yoruba como de culto bantú, en los que el papel de la mujer resulta

muy relevante, por lo que Valente trató de recrear este rito iniciático o de trance ceremonial como efecto apotropaico o de alejamiento del mal opresor. Como último detalle de este fragmento, se distingue el simbolismo del número diez marcado por el estribillo musical que se viene a repetir como salmodia o letanía ritual: “Ekué Dios, Ekué Dios” (vv. 60-61 y 70-71). Estas simetrías numéricas recrean, en suma, el efecto mágico descrito en la reiterada acción percutiva.¹⁹

Precisamente con este simbolismo numérico se abre el último fragmento, concluyendo la composición gracias al quinto son de tambor que infunde ingente miedo a los “dioses” (vv. 79, 89), es decir, aquellos déspotas que ejercían la violencia indiscriminada sobre sus víctimas, especialmente mujeres, homosexuales y otras figuras marginadas de la sociedad. Una vez más, el motivo aparece y reaparece en una serie de diez versos, por tanto en clave de binarización, en concreto entre el 79 y el 89. Por lo demás, desde el punto de vista del contenido, el texto acaba enlazando con el anterior puesto que se alude a la fuerza táctil del músico a la hora de percutir, marco contextual en el que cobra sentido el verso 79 (“Los dioses tienen miedo de tus dedos.”) que vuelve a presentarse, en virtud del estilo fugado, en el 89. Incluso este *leitmotiv* poético-musical, con el que se inicia el quinto fragmento, se recupera, como un nuevo ejercicio de estilo fugado, casi al final, en una estructura circular o de canon musical cangrejo identitaria de estos sones primigenios afrocubanos. Como interludio se intercala además un estribillo en calidad de salmodia ritual impregnada de palmario sabor mágico: “Tañe a Changó” (vv. 80, 82, 85, 88, 90).

Pues bien, respecto al principio femenino, especial interés posee el silencio²⁰ en el ritual descrito, en el que la palabra y la música se funden en armonía (“Y se oiga la palabra sin oírse.”, v. 81) al calor de las fuerzas telúricas que generan, simbolizadas aquí mediante el símbolo sexual de la “mujer preñada” que da a luz (“Pues no hay mujer preñada que no pueda / parir a un padre de secretos.”, vv. 83-84). Además, como en los versos precedentes, la referencia a

Changó (Shangó) otorga asimismo al poema una dimensión religiosa trascendente puesto que se trata de otra divinidad del panteón Yoruba, asociada en este caso, a la justicia, la virilidad y el fuego. Por tanto, la composición, en su expresión holística de lo femenino y lo masculino proyectada hacia la amorosa unidad, culmina con la llamada ritual a la justicia para que esta pueda deshacer la violencia y el caos reinante a modo de entropía social. El verso 86 en concreto, en el que se alude al relámpago (“Relámpago, dime con qué paño”), no es sino uno de los principales atributos de la divinidad.

En suma, el poema obedece al interés de Valente por las músicas populares afrocubanas, de naturaleza binaria y hasta cuaternaria conforme a la binarización, arraigadas en el arte de la memoria. No obstante, en tales sones cobra un papel muy importante la mujer, encontrándose además acorde con los secretos místicos representados en el acto performativo que ayudaban tanto a la elevación espiritual como a la denuncia social. Sea como fuere, esta visión ética y musical plural, que conforme a la diversidad otorgaba protección a los más excluidos como los homosexuales, se oponía como contrapunto al autoritarismo, misógino y machista, que generaba injusticia y violencia gratuita. La música en estos versos viene a ostentar por tanto una función mágica o de alejamiento del mal, incluyendo la opresión hacia la mujer, encarnada en su esplendor y plena fertilidad por el estado de embarazo. Asimismo, como representación técnica del maridaje entre la palabra sagrada y el efecto percutivo binario del son afrocubano, Valente se decantó por el canon de cangrejo presente en otros textos (es el caso de la “Fuga de muerte” de Paul Celan).²¹ A su vez, la elección de Cuba como escenario isleño de la ceremonia, en correspondencia simbólica con *Paradiso* de Lezama Lima,²² se justifica sobre todo por la admiración que nuestro autor mostró por esa tierra fértil, llena de riqueza cultural y aliento femenino, en consonancia al tiempo con sus rituales afrocubanos ancestrales. Sin embargo, también pudo ser testigo de cómo se encontraba arruinada por la injusticia y la crueldad, que

el poeta llegó a equiparar con la situación que vivió en la posguerra española, según vamos a analizar en el último apartado.

A modo de rondó final en ritmo binario: “Cuba: una isla navega” y “Visita a Guanabacoa” a propósito del “ruido del fundamento”

A la vista de lo expuesto en páginas precedentes, si cotejamos “Cinco sones para tambor solo” con el titulado “Cuba: una isla navega”,²³ puede comprobarse cómo ambos poemas evidencian analogías concomitantes por la miseria y dolor que experimentaba el pueblo cubano sumido en el aislamiento de su propia “noche”, en hermandad con el español. Ahora bien, este destino aciago cesará cuando, a modo de esperanza, “ciertas palabras rotas”²⁴ puedan reunirse para provocar un efecto mágico y de lucha contra el mal a modo de protesta y denuncia.²⁵ De esta manera, constituye en definitiva, al igual que “Cinco sones para tambor solo”, un alegato y proclama por su libertad con el objeto de no seguir siendo “Hijos de su miseria y de su llanto”, de ahí que “Cuba: una isla navega” concluya con el esperanzador cierre, en tonalidad mayor, “En mar libre navega. / El alto viento es suyo.”. Leámoslo:

Los pueblos yacen en su noche solos,
en la noche del pan traicionado,
del azúcar amargo y la mentira.

Hijos de su miseria y de su llanto,
de la luz yugulada y la costumbre
oscura de morir desposeídos. 5

Yacen los pueblos sordos a su ira.

También los ríos de mi patria arrastran

su largo luto hacia la mar sombría

y allí enmudecen.

10

Pueblo mío.

Amarillo el color del hambre dura,
el de la sangre aciago resplandece,
ceniciente el del odio anega el aire.

Hasta que un día

15

ciertas palabras rotas se reúnen,
se componen en sílabas y viento,
azotan las montañas y se alzan
en la boca del hombre.

Ay de los ídolos,

20

ay de su noche,

ay de su triste barro entonces.

Un pecho ha estallado y a él acudo.

Desde lejos nos llaman, desde lejos

se oye una voz. Pronuncia

25

palabras de mi estirpe y de mi sangre.

Acudo porque entiendo.

Un pecho ha estallado,

una isla navega.

Abridle paso.

30

En mar libre navega.

El alto viento es suyo.

En otras palabras, en consonancia con esta defensa de la libertad del pueblo cubano y el español, bien avenidos en el entorno sociocultural hispánico, si el tambor simbolizaba para Valente la manifestación del totalitarismo y la injusticia, en manos de los músicos afrocubanos el instrumento adquirirá como contrapunto binario unas propiedades mágicas o *de preferencia*, en términos de etnomusicología. De hecho, habían sido transmitidas en la memoria colectiva mediante ritmos ancestrales en los que la mujer y en general las personas más humildes e incluso desgraciadamente excluidas, como los homosexuales, habían estado siempre bien presentes. Estos les permitirán luchar contra la violencia e injusticia ejercidas sobre ellos, más allá de la “noche”, los “ídolos” y el “triste barro”, según se indicaba en “Cuba: una isla navega”.

Es más, el símbolo del tambor vinculado al principio de lo femenino no resulta exclusivo en las composiciones analizadas, como si de un *hápix* se tratase, puesto que una referencia a dicha percusión en Guanabacoa se localiza por último en el poema “Visita a Guanabacoa”, de *Interior con figuras* (1973-1976). Tanto es así que pueden identificarse referencias al ritmo (v. 20), a buen seguro de aliento binario, el son (vv. 15, 20-21) y la piel del instrumento (vv. 5 y 14), como el que él mismo conservó en su casa de Almería, si bien con la importancia añadida del tacto, por la percusión instrumental y corporal, y el empleo de diferentes texturas en su obra poética.²⁶ Por lo demás, otros símbolos gratos a nuestro autor entran en juego como el cántaro (vv. 7 y 9), con implicaciones musicales y eróticas por la concavidad del sexo femenino y el vacío fértil, en diálogo con el simbolismo de la “entraña” en el verso 17, asociado a lo femenino en la filósofa María Zambrano, y el pez como referente fálico al penetrar en el cántaro como verdadera proyección de fecundidad (vv. 7, 9-10). En esta *syzigia* tan característica de Valente, por tanto, dos principios trascendentales pero fragmentarios, es decir el femenino y el masculino, se complementan conformando mediante el ritmo dual y

binario una armónica unidad. Sin embargo, de forma complementaria, las menciones puntuales a un dios (v. 6), un rey (vv. 10-11) y su hija (v. 10) otorgan a su vez un carácter de leyenda triádica al poema remozado de cierto tono de misterio, esto es propio de una historia relacionada con antiguas y remotas tradiciones vinculadas al folclore autóctono. Por último, el ritmo percutivo binario y su efecto mágico influye en la memoria del ser, a modo de anámnesis, remitiendo a su prístino origen; esto es, de modo similar a lo que sucedía en la *Oda A Salinas* de Fray Luis de León, cuyo ascenso iniciático neoplatónico a través de la música de resonancias órfico-pitagóricas influyó en el pensamiento humanístico de Valente. Leamos el poema:

Conviene percutir.

Conviene que el tambor nos posea.

Porque en el tambor está, nos dijeron,
el ruido sin fin del fundamento.

Con la piel del pez hicieron un tambor,
pero el pez era un dios. 5

En el cántaro de la virgen entró un pez,
pero el pez era un dios.

El cántaro era el vientre
de la hija de un rey. 10

El rey sacrificó al pez
(pero el pez era un dios)

y oyeron en su piel
y en la piel del tambor
el son.

15

La virgen bajó al borde de las aguas
y entró en su entraña el pez.

Desde el tambor oscuros se levantan
el dios, el pez,
el ritmo, el son,
insofocable el son del fundamento.²⁷

20

La explicación etiológica del poema remite de nuevo a la experiencia estética y ritual de Valente en el bembé en Guanabacoa. De hecho, en la anotación referida de su diario con motivo de dicha ceremonia iniciática, en la que sobresale la virgen, Valente explicó el contenido y claves conceptuales de su composición, en la que sobresale “el ruido del fundamento”, como denuncia contra el machismo cubano, en otra manifestación explícita de crítica social:

[...] La voz de dios encarnada en un pez que la hija del rey (virgen) coge en su cántara en el río. El rey tiene que procesar a su hija y decapitar al pez. Con la piel de ese pez se hace el primer tambor. *El ruido del fundamento*. La posesión del iniciado por el ruido del tambor, por el ruido del fundamento que ya nunca lo abandona. Es una religión de exaltación de lo masculino, probablemente muy vinculada al machismo cubano [...].²⁸

En definitiva, Valente se propuso reflejar en este sugerente ciclo de poemas su conciencia de estar implicado en la compleja y difícil realidad que le envolvía, en este caso, tomando como principal referente Cuba en hermandad con el pueblo español en situación también de

aislamiento. Por ello, más allá de la mera factura estética formal de sus versos, le interesó plasmar y dejar constancia de su activo compromiso social y pleno apoyo al decisivo papel de la mujer, los homosexuales y otras figuras destacadas en tales ritos pero paradójicamente *invisibles* en sociedades anquilosadas y ancladas en un pasado estanco. Es decir, como una refinada exploración de los sentimientos y emociones, especialmente las complejas, Valente decidió denunciar a través del arte, esto es entre la poesía y la música ritual de aliento binario, atroces injusticias que atentaban contra los principales enemigos del ser humano, a saber, la masacre o cualquier tipo de violencia, el racismo, la homofobia, la misoginia y el machismo, la falta de libertad o la esclavitud, el autoritarismo o el abuso de poder. A su entender, sólo desde la vuelta a las raíces primigenias y no contaminadas de la humanidad, con un especial relieve del principio de lo femenino, sea aplicado a la mujer-amor, recreada a veces en su soledad, embarazada o virgen, a la luna o a la isla, se podía paliar por fin tales agentes contaminantes y nocivos para el crecimiento del verdadero ser; eso sí acaso, más allá de una utopía o *Paradiso*, bajo la representación estética entre la realidad y la ficción de un ritual mágico en clave de binarización rítmica ancestral interpretada mediante el canto y la danza con redoble ritual de tambor afrocubano.

Bibliografía

- ALMELA, M., GARCÍA, M. M., GUZMAN, H Y SANFILIPPO, M. (2012). *Mujeres a la conquista de espacios*. Madrid: UNED.
- ARIAS, T. (2010). *Heroínas entre la realidad y la ficción*. Madrid: Agrupación Ateneísta de Estudios sobre la mujer.
- BRILL DE RAMIREZ, S. B. (2015). *Women Ethnographers and Native Women Storytellers: Relational Science, Ethnographic Collaboration and Tribal Community*. Lanham: Lexington.

CALERO, I. (2002). *Debilidad aparente, fortaleza en realidad: la mujer como modelo en la literatura griega antigua y su proyección en el mundo actual*. Málaga: Universidad de Málaga.

CARPENTIER, A. (1980). *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica.

CELMA, P. y MORÁN, C. (eds.). (2006). *Con voz propia: la mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

CHATAIGNÉ, I. (2017). *Fronteras entre literatura y música en la obra de José Manuel Caballero Bonald* (Tesis Doctoral inédita). Universidad de Sevilla. Sevilla

CURBET, J. (2014). *Figuras del deseo femenino. 12 representaciones de la mujer en la literatura occidental*. Madrid: Cátedra.

ESCOBAR, F. J. (2012a). *Tres lecciones de tinieblas*, de José Ángel Valente: naturaleza musical, claves de poética e implicaciones simbólicas. *Enthymema*, 6, 118-191.

_____ (2012b). Sobre Valente y lo jondo: notas de poética. *Studi Ispanici*, 37, 293-315.

_____ (2012c). Pervivencia de *Wozzeck*, de Alban Berg en “Invención sobre un *perpetuum mobile*”, de Valente (con Celaya y Leopoldo M.ª Panero como telón de fondo). *Il Confronto letterario*, 57(1), 101-134.

_____ (2012d). Nueve cartas inéditas de José Ángel Valente a Concha Lagos (con Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso al fondo). *Revista de Filología*, 30, 185-200.

_____ (2013). “Poesía y canción: El río sumergido” de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes. *Demófilo*, 45, 11-40.

_____ (2017). Valente interpreta a Schönberg: metamorfosis y avatares de un mito para una ópera de personaje. *Degrés*, 1-19, 169-170.

GONZÁLEZ DE SANDE, M. (Ed.). (2010). *La imagen de la mujer y su proyección en la literatura, la sociedad y la historia*. Sevilla: Arcibel.

- HEATH, J. (Ed.). (2008). *The Veil. Women Writers on its History, Lore and Politics*. Berkeley: University of California Press.
- MAURON, C. (1995). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique*. París: Librairie José Corti.
- MÉRIDA, R. (2008). *Mujer y género en las letras hispánicas*. Lérida: Universidad de Lérida.
- MONTEFIORE, J. (1996). *Men and Women Writers of the 1930's. The Dangerous Flood of History*. Londres / Nueva York: Routledge.
- MORANT, I. (2002). *Discursos de la vida buena: matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*. Madrid: Cátedra.
- PLAIN, G. y SELLERS, S. (Eds.). (2007). *A History of Feminist Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PORRO, M. J. (2001). *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de códigos en la literatura española, escritura, lectura, textos (1901-2000)*. Córdoba: Universidad de Córdoba.
- REINOSO, M. Y VON DER WALDE (Eds.). (2009). *Mujeres en la literatura. Escritoras*, México: Grupo Destiempos.
- SÁNCHEZ, A. (Ed.). (2011). *Diario anónimo (1959-2000)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.
- SÁNCHEZ, B. (2008). *De la invisibilidad a la creación: oralidad, concepción teórica y material perceptivo en la producción literaria femenina hasta el siglo XVIII*. Sevilla: Renacimiento.
- SANCHO, I. (2003). *Lengua, Literatura y mujer*. Jaén: Universidad de Jaén.
- SANMARTÍN, P. (2014). *Black Women as Custodians of History: Unsung Rebel (M)Others in African American and Afro-Cuban Women's Writing*. Nueva York: Cambria Press.
- VALENTE, J. Á. (2006). *Obra completa. I. Poesía y prosa*. Ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

_____ (2008). *Obras completas II. Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

ZAMBRANO, M. (1982). *España, sueño y verdad*. Barcelona: Edhsa.

¹ Universidad de Sevilla, España. Correo electrónico: fescobar@us.es

² De hecho, no existe hasta el momento ningún estudio monográfico al respecto. Sí en cambio para otros aspectos relacionados con la literatura española y las nuevas formalizaciones del humanismo desde los estudios culturales y de género, así: Porro (2001), Morant (2002), Celma Valero y Morán (2006), Sánchez Dueñas (2008), además de González (2010), con un amplio estado de la cuestión. Para las letras hispánicas y el comparatismo en otras literaturas, con énfasis en las fronteras entre la realidad y la ficción: Sancho Rodríguez (2003), Mérida Jiménez (2008), Arias Bautista (2010) y Curbet (2014). Por último, nos han resultado también de utilidad a efectos de líneas teóricas, categorías epistemológicas y planteamientos metodológicos circunscritos a la poética de lo imaginario y la historia de las mentalidades, *ideas* o de las representaciones: Montefiore (1996), Plain y Sellers (2007), Heath (2008), así como Reinoso y Von Der Walde (2009).

³ Otras cuestiones complementarias a estas páginas inéditas las estamos desarrollando en una monografía de enfoque interdisciplinar circunscrita a la pervivencia de la música en el pensamiento humanístico de Valente.

⁴ Para la notoriedad de la mujer afrocubana en las artes, especialmente la literatura: Sanmartín (2014). En cuanto a otros aspectos etnográficos, folclóricos y de comunidades tribales desde los estudios de género: Brill de Ramírez (2015). Por último, en lo que hace a la mujer y el espacio como categoría conceptual y epistemológica: Almela, García, Gúzman, Sanfilippo (2012).

⁵ Quisiera manifestar a este respecto mi más profundo agradecimiento a la Casa-museo Valente en Almería durante mi estancia de investigación en sus fondos documentales. Del mismo modo, doy las gracias al investigador Ramón de Torres, amigo personal de Valente y arquitecto de su casa, por sus sabias indicaciones para este artículo.

⁶ Valente (2006: 763).

⁷ Sobre este particular, véase del escritor su texto “Pez luna”, dedicado a Federico García Lorca en *Trece de nieve*, diciembre de 1976 (Valente 2008: 124-131).

⁸ Para estos géneros y otros afines: Escobar (2013).

⁹ Acaso con una posible alusión de fondo a la pintora Coral Gutiérrez, pareja sentimental de Valente.

¹⁰ Valente (2006: 834-837). Fue publicado con el mismo título en *Escandalar*, vol. 4, núm. I (1981). Por lo demás, una lectura ensayística sobre la música cubana, entre la voz y la palabra, ofrece un autor bien asimilado por Valente: Alejo Carpentier (1980).

¹¹ Escobar (2012a); en cuanto a otros pormenores referidos al *Ursatz* a partir de su lectura de la estética contemporánea, del mismo autor (2012c, 2012d, 2017).

¹² Valente (2011: 119-120). Por lo demás, esta experiencia del poeta gallego en Guanabacoa fue compartida con su amigo José Manuel Caballero Bonald, autor de “José Ángel Valente: la poética de los límites”. Si bien abordamos esta cuestión de manera detenida en nuestra monografía véanse para otros pormenores: Chataigné (2017: 254-255, 296-297 y 315-316).

¹³ Volveremos sobre este punto más adelante a propósito de “Visita a Guanabacoa” con puntos de encuentro respecto a “Cinco sones para tambor solo”.

¹⁴ Sobre aspectos mitológicos y de mitificación desde una revisión crítica a partir de los estudios culturales y de género: Calero Secal (2002).

¹⁵ Al margen de la anécdota vital experimentada y reelaborada literariamente por Valente, lo cierto es que el tema del sacrificio interesó en buena medida al poeta, al igual que a María Zambrano, sobre todo por sus valores plásticos y simbólicos; así sucede con el análisis de la obra pictórica de Luis Fernández realizado por la filósofa (Zambrano 1982: 250-251). Recuérdense, en este conjunto de conexiones, el poema de Valente “Sobre un cuadro de Luis Fernández”, de *Al dios del lugar* (1989), así como la “Carta de Luis Fernández a María Zambrano” (Valente 2006: 474 y 2008: 596-600).

¹⁶ Mauron (1995).

¹⁷ Esta ceremonia musical entraña en Valente con frecuencia con el arte de la memoria descrito a la manera de sus admirados modelos Giordano Bruno o Luigi Nono; así lo analizamos detenidamente en nuestra monografía.

¹⁸ Sobre este particular cabe poner de relieve que se trata esta última de otra de las músicas populares que más interesaron al poeta, estando relacionada además con la que aquí se recrea por el componente afrocubano de algunos de sus estilos como los tangos; recuérdense los denominados “del Piyayo” o de Málaga; véase Escobar (2012b, 2013).

¹⁹ El número diez presenta, como sabía Valente, propiedades mágicas ya en los ancestrales testimonios de arte rupestre conservados en Cuba.

²⁰ Tan característico, en efecto, del pensamiento humanístico de Valente.

²¹ Como analizamos en nuestra monografía.

²² O sea una obra de aliento interdisciplinar concebida como *Soledades contemplativas* muy valoradas por su amigo Valente. En efecto, cabe subrayar el interés que demostró nuestro autor en general por los poetas cubanos, especialmente por el “gran cantor” Lezama Lima, con el que entabló una relación de amistad, como se ha apuntado, al tiempo que mantuvo una correspondencia en diálogo con María Zambrano. Dedicamos un capítulo a esta cuestión a esta “tríada pitagórica” en nuestra monografía.

²³ Valente (2006: 824-825).

²⁴ En consonancia además con el empleo del epíteto “roto”, presente en el poema analizado.

²⁵ Valente (2006: 825).

²⁶ Esto es, de manera análoga a las cualidades tímbricas texturales de los instrumentos percutivos tanto en la música étnica como en la clásica contemporánea.

²⁷ Valente (2006: 349-350).

²⁸ Valente (2011: 119).