

UNA MUJER SOLA EN EL CANTE CANTA DESDE MUCHAS
MEMORIAS: LOS 9 CANTARES DE SONIA
MIRANDA A JOSÉ ÁNGEL VALENTE

A WOMAN ALONE IN SINGING SINGS FROM MANY MEMORIES: THE 9
CANTARES BY SONIA MIRANDA TO JOSÉ ÁNGEL VALENTE

FRANCISCO JAVIER AYALA GALLARDO
Universitat Autònoma de Barcelona
franciscojavier.ayala@e-campus.uab.cat

Recibido: 21.02.2022

Aceptado: 07.09.2022

RESUMEN: En el artículo titulado “El cante, la voz”, escrito en conmemoración del vigésimo quinto aniversario de la peña El Taranto de Almería, José Ángel Valente esboza una suerte de poética del cante jondo en su relación con la palabra. De ella se desprenden algunos de los elementos fundamentales que ese fondo de lírica primitiva vino a dejar en su obra, resultado de la unión entre lo popular y lo culto. En la primera parte de nuestro estudio analizaremos las claves de esa poética. Seguidamente, se revisarán los diferentes acercamientos que desde la órbita del cante jondo se han hecho a la poesía de Valente y nos detendremos en el que es el trabajo más completo editado hasta el momento: el de la cantaora Sonia Miranda. En su álbum *9 cantares*, título que recoge el de la composición inédita que Valente entregara en 1988 a sus amigos de la peña El Taranto, Miranda rinde homenaje al poeta en conmemoración del vigésimo aniversario de su muerte. En él musicaliza una decena de textos, algunos de ellos en verso, otros en prosa, que nos ofrecen una buena muestra del enorme caudal lírico que confluye en una obra que, pese a haber sido calificada de hermética, o precisamente por ello, encuentra en lo más oscuro de sí el misterio de su encarnación, esa voz hecha canto que nace de la propia esencia de su poesía. A partir del concepto de “expansión” descrito por Dalmonte (2002), y con la música como puerta de entrada a lo poético, se analizarán en esta última parte cinco de las canciones del disco de Miranda, poniendo el énfasis en los aspectos rítmicos del texto que

con mayor fuerza emergen en el proceso de adaptación del poema a la letra cantada.

PALABRAS CLAVE: José Ángel Valente, Sonia Miranda, *9 cantares*, flamenco, musicalización

ABSTRACT: In the article entitled “El cante, la voz”, written in commemoration of the twenty-fifth anniversary of the peña El Taranto, in Almería, José Ángel Valente outlines a kind of poetics of cante jondo in its relationship with the word. Some of the fundamental elements that this primitive lyrical background came to leave in his work, the result of the union between the popular and the cultured, emerge from it. In the first part of our study, we will analyse the keys to this poetics. We will then review the different approaches that have been made to Valente’s poetry in the field of cante jondo, and we will stop at what is the most complete work published to date: that of the cantaora Sonia Miranda. In her album *9 cantares*, the title of the unpublished composition that Valente gave in 1988 to his friends of the peña El Taranto, Miranda pays tribute to the poet in commemoration of the twentieth anniversary of his death. In it he sets to music a dozen texts, some of them in verse, others in prose, which offer us a good sample of the enormous lyrical flow that converges in a work that, despite having been described as hermetic, or precisely because of it, finds in the darkest part of itself the mystery of its incarnation, that voice made song to which the poet already alluded and which is born of the very essence of his poetry. Based on the concept of “expansion” described by Dalmonte (2002), and with music as the gateway to the poetic, this last part analyses five of the songs on Miranda’s album, emphasising the rhythmic aspects of the text that emerge most forcefully in the process of adapting the poem to the song lyrics.

KEYWORDS: José Ángel Valente, Sonia Miranda, *9 cantares*, Flamenco, Musicalisation



Si en los años del tardofranquismo y durante la Transición los artistas e intelectuales españoles –poetas, novelistas, dramaturgos, periodistas y cantautores– pivotaron mayoritariamente en torno a una estructura de pensamiento que dirigía el impulso creador hacia los márgenes discursivos de la insurrección, haciendo del régimen franquista el destinatario de un arte netamente subversivo (Barbour 2019), a medida que nos vamos acercando a las postrimerías del siglo xx se produce en la sociedad española un cambio de paradigma con importantes consecuencias sobre la percepción que estos artistas e intelectuales van a

empezar a tener de sí mismos. En el ámbito de la música, este cambio de paradigma no afecta únicamente a la canción de autor, como a menudo se ha tendido a pensar, sino también a otros géneros no menos allegados a la expresión literaria, como el flamenco, que por esos años ya hacía tiempo que había iniciado un debate profundo y, ciertamente, aún inacabado (Ortiz Nuevo 2020) entre la consagración de unos cánones relacionados siempre con la herencia y con la noción de pureza en el cante y las licencias de lo moderno, en representación aquí de un arte que va acercándose a su madurez a medida que deja atrás lo estrictamente folclórico, sintetizándose en él una simbiosis perfecta y universalizada entre lo culto y lo popular. Y es que, como señala Ortiz Nuevo, el flamenco nace del folclore, pero no es folclore: “personalidad jurídica de arte tienen sus razones estéticas” (1991: 51).

1. LAS RAZONES ESTÉTICAS DEL CANTE JONDO EN VALENTE

Es precisamente a ese concepto de arte al que apela José Ángel Valente cuando en 1988, en conmemoración del vigésimo quinto aniversario de la peña almeriense El Taranto, publica en el diario *ABC* un artículo titulado “El cante, la voz”, en el que esboza algunas de sus ideas en torno a la relación entre la palabra poética y el cante:¹

Toda poesía, por culta que sea, por hermética que nos resulte, busca siempre en lo más oscuro de sí su elemento corpóreo, el misterio de su encarnación, la voz. Se hace o es cantar, canción, canto, cante.

La palabra que se hace o es cantar, canción, nos llama hacia su interioridad, que está formada por el infinito depósito de la memoria y de los tiempos. De ahí que en lo poético se cante propiamente no hacia afuera de la palabra, sino hacia el interior de esta, hacia sus adentros, hacia lo hondo o jondo, hacia lo que –según se dice en el mundo afrocubano– “está dentro del cantao”.

Es fácil comprender, pues, que desde hace tiempo percibamos en la voz del cante jondo uno de los paradigmas primarios de lo poético. Entiéndase que en esa perspectiva nos aproximamos al cante no desde una flamencología (territorio en el que apenas alcanzaríamos el nivel del oscuro aprendiz), sino desde una poética, lo que supone sobre todo el reconocimiento en el cante –con ser este tan propio del lugar o de la tierra donde nace y se produce– de un patrón estético universal. (Valente 2004: 36)

El artículo se confecciona a partir de la conferencia que, con el título “Poesía y canción: el río sumergido”, el poeta pronuncia diez días antes en la Casa de la Juventud y la Cultura de Almería y que estuvo dedicada a la música flamenca y la lírica tradicional.² En dicha conferencia hallamos la génesis de las ideas que Valente presenta de manera condensada, y ciñéndose en este caso exclusivamente

¹ Cito aquí por la edición recogida en *La experiencia abisal* (2004).

² La versión escrita de dicha conferencia se publica en la *Revista Peña El Taranto* (Valente 1991) y la recoge, a modo de apéndice, Escobar (2013: 27-37). Para un estudio pormenorizado de las relaciones entre la lírica popular y el flamenco, *vid.* Gutiérrez Carbajo (1990 y 2007) y Piñero (2010).

al flamenco, en “El cante, la voz”, texto donde se exponen las directrices esenciales del género, además del “marco íntegro del antiguo fondo de lírica primitiva” en el que este se desarrolla (Escobar 2013: 18).

Recordemos que desde mediados de la década de los ochenta José Ángel Valente compagina sus estancias en Ginebra y París con su nueva residencia en Almería, ciudad a la que el poeta llega de la mano de Juan Goytisolo y que se transforma en el espacio idílico de su exilio peninsular. Allí establece profunda amistad con diferentes personalidades de la ciudad, entre las que cabe destacar la del entonces diputado y más recientemente ministro de Cultura y Deporte español, José Guirao; la del arquitecto encargado de la rehabilitación de la que es hoy la casa-museo del poeta en Almería, situada en el casco histórico de la ciudad, a los pies de La Alcazaba, Ramón de Torres; la del fotógrafo Manuel Falces, con el que Valente participa en diversos trabajos conjuntos;³ o la que se forja con Lucas López y con José Antonio López Alemán, ambos miembros fundadores de la peña El Taranto, a través de la cual Valente inicia su relación con el mundo del flamenco. De esta última, y más en concreto de su amistad con el flamencólogo José Antonio López Alemán,⁴ surgen dos textos, hasta hoy inéditos, “Nueve cantares” y “Para Carmen en el día en que cumple ocho años”, que van a centrar nuestra atención de manera especial en la última parte de este estudio.

Recuperando las reflexiones esbozadas por Valente con respecto al cante flamenco, cabría señalar algunos aspectos importantes que nos van a ayudar a establecer los presupuestos teóricos de los que parte el poeta, así como a contextualizar las diferentes musicalizaciones que aparecen en el trabajo discográfico de Sonia Miranda. En primer lugar, el entronque de los conceptos de *logos embrionario*, *logos sumergido* y *logos recóndito* acuñados por María Zambrano (Moreno Sanz 2012) con la imagen del “río sumergido” a la que recurre Valente, y que nos remite a las ideas de razón apasionada –en el sentido más estricto de la expresión–, sentimiento y emoción, con las que el flamenco, como manifestación artística, se identifica plenamente. En la poética valentina estas claves estéticas se relacionan con lo “entrañal”, materialización de la razón corpórea –mediante la escucha atenta y la lectura trascendental–, a partir de la cual se establecen los límites perceptibles de la poesía y el cante; Valente lo expresa en estos términos:

³ Tres son, concretamente, las colaboraciones entre el fotógrafo y el poeta. En las dos primeras se recogen los escenarios que estos dos artistas recorrieron de forma conjunta: *Las insulas extrañas. Lugares andaluces de Juan de la Cruz* (1991), con imágenes y textos que repasan el itinerario que Juan de la Cruz realizó por tierras andaluzas, desde Jaén a Granada; y *Cabo de Gata. La memoria y la luz* (1992), una selección de escritos y fotografías de los recorridos por el Parque Natural de Cabo de Gata-Níjar. La última colaboración parte de una selección de fotografías de lugares compartidos, aunque no necesariamente de forma simultánea, y sobre ellos trabaja posteriormente Valente; fue publicada después de la muerte del poeta y lleva por título *José Ángel Valente. Para siempre: la sobra* (2001).

⁴ Aunque José Ángel Valente siempre tuvo una cierta vinculación con el flamenco a través de la poesía popular y de su gran amistad con José Manuel Caballero Bonald, su encuentro con López Alemán resulta determinante, puesto que es él quien lo introduce en la peña El Taranto, momento a partir del cual el poeta entra en contacto de manera frecuente con el mundo del arte flamenco. Es así como la curiosidad del intelectual por la parte ceremoniosa del cante, como mitificación de la voz del pueblo, se convierte en verdadera afición.

La voz del cantaor engendra y es su propio sentido. No hay copla que no sea cuerpo, voz: razón corpórea –no incorpórea como, en otra perspectiva, quiso Antonio Mairena– de la poesía y del cantar. Se canta hacia adentro del cuerpo y de la voz, hacia la entraña o –sí se quiere utilizar un término de la mística española– hacia lo *entrañal*. Tal sería el movimiento hacia lo hondo o lo *jondo* en el cantar.

Con esa voz [...] el cantaor, en el cante, canta o se canta hacia la interioridad, nos arrastra hacia ella. Canta hacia lo más íntimo o adentrado de sí, con una voz que se precipita y se retrae hacia las más estrechas gargantas del alma. (Valente 2004: 36-37)

En este proceso de conocimiento metafísico del alma, que recupera la tradición órfica y que se inserta en las corrientes de pensamiento no solo del misticismo cristiano, sino también de la mística oriental, resulta de vital importancia el “valor mágico”, “inspirado” y “sobrenatural de la música” (Escobar 2013: 13). El motivo de “lo oscuro”, de claras reminiscencias lorquianas, se desarrolla precisamente en este mismo marco ontológico de pensamiento. “La voz aparece o se manifiesta desde lo oscuro, pero solo para sumergirse de nuevo –y sumergirnos con ella– en lo oscuro”, llenándose de “sonidos negros” que nos llevan irremisiblemente hacia su oscuridad. Valente hace así suyo aquel verso de Paul Celan, “palabra, linde de lo oscuro”, con el que encabeza uno de sus artículos ensayísticos.⁵ Se pone de manifiesto, en este aspecto, el recurso al oxímoron como “límite extremo” para la creación de lo poético, “territorio donde el hombre es el poseído de la palabra”. Porque, en efecto, la oscuridad de la palabra es también su luz: cuando en el cante la oscuridad y la luz se unifican es cuando el cantaor ha entrado en el “territorio primordial de lo poético [...] territorio del duende, o del ángel, o del demonio o del dios” (Valente 2004: 37).⁶

Es en la “indescifrable oscuridad de sus orígenes” en la que se sustenta precisamente el alegato personal del poeta en torno al carácter mestizo del cante flamenco, “fruto del hondo cruce sobre el que se constituye lo gitano-andaluz” (2004: 37).⁷ En la línea de los razonamientos aducidos por Ortiz Nuevo, el cruce de culturas, como elemento definitorio del cante jondo desde sus más remotos inicios, se convierte en el principal argumento que esgrime Valente en contra de la pureza: esta fusión de tan antiguos andamiajes, depósito de lo

⁵ Nos estamos refiriendo al titulado “Palabra, linde de lo oscuro: Paul Celan”, en el que el poeta auriense apela a ese origen común que, desde tiempos inmemoriales, une a la palabra poética y al cante; escribe Valente: “El poema es para Celan botella echada al mar que, algún día, en algún lugar, va a ser recogida por un tú invocable. Como la mano tendida puede encontrar otra mano y engendrar la saturación. Negarse a esa palabra oscura es cerrar los oídos –y los ojos– a la voz que canta, a la palabra poética” (2004: 209-210). Para un estudio más pormenorizado de la presencia de Celan en la obra de Valente, partiendo en este caso de su faceta como traductor, *vid.* Martínez-Falero (2011). Valente también halla un ejemplo notable de la imbricación artística entre palabra y canto en el espectralismo y en sus aportaciones en el campo operístico (*vid.* Aguirre 2020).

⁶ También es clara la deuda del motivo del duende o el ángel para con el poeta granadino, que nos evoca a la conferencia titulada “Arquitectura del cante jondo”. Dice García Lorca: “Todo hombre lucha constantemente con su ángel, con su duende, y la virtud mágica de la poesía y del cante consiste siempre en estar enduendados” (1984: 81, 30n., en Escobar 2013: 16, 16n.).

⁷ Como ya ponderaran en su día Ricardo Molina y Antonio Mairena (1963).

popular y lo culto, es uno de los componentes esenciales de la tradición lírica peninsular. De ahí la dificultad de establecer unos orígenes concretos para el cante flamenco, puesto que su voz, aun siendo tan específica, habla desde una multiplicidad de estratos de la memoria colectiva, y ello explica su hondura. Un ejemplo de esta "porosidad o poder de absorción del cante" (2004: 39) Valente lo encuentra en la saeta flamenca, que se conforma a partir de modelos litúrgicos inveterados (judeocristianos o árabes), o en la toná, que parte de una forma tan originariamente ajena al hálito flamenco, como es la serrana, para otorgarle un nuevo significado estético.

En "El cante, la voz" se pone, finalmente, de relieve la impronta que deja en el individuo la voz cantora –en forma de vestigio verbal o rítmico– como imagen recurrente de lo poético, como "cuerpo o encarnación de la palabra". Entre los lugares privilegiados de la voz y la palabra, Valente destaca: la intensidad, la fuerza del cantaor percibida como vibración o sonido; el juego entre la sombra y la luz, "la luz herida que quiere refugiarse en la sombra. Juego dramático entre el doloroso deseo de ver y el deseo doloroso de no ver lo visible", entendido este como un "camino inmemorial del origen al origen, del centro al centro"; y, por último, la "raíz metafísica" de la copla, que tiene la capacidad de dejar a veces suspendido el pensamiento (2004: 39-40). Valente despliega, en síntesis, una poética de lo jondo que nos proporciona algunas de las claves que ese primitivo fondo de lírica popular vino a dejar en su obra, fruto de un maridaje tan arquetípico como singular entre lo folclórico y lo culto.

2. DE VALENTE AL CANTE

Las primeras musicalizaciones que se escriben sobre los textos del poeta gallego en el ámbito de la música flamenca ya ponen de manifiesto esa tendencia a la hibridación que se halla en la misma génesis del género, y que no es sino un claro reflejo de la mescolanza entre el cauce de lo popular y lo culto a la que hacíamos referencia. Se materializan en el conjunto de piezas compuestas por una de las figuras que con mayor profundidad y acierto se acerca, a mi entender, a la obra valentina, como es Mauricio Sotelo. Del primer proyecto en conjunto entre Valente y el músico madrileño, una obra titulada inicialmente "Mnemosine o el Teatro de la memoria" y centrada en la figura de Giordano Bruno, surgen poemas como: "Fábula", que tiene su origen en el Lamento del Asclepios que Bruno recoge en la *Expulsión de la Bestia Triunfante*; "Tanquam centrum circuli", en el que se describe el descenso de Bruno a los infiernos; o el último poema que, en febrero de 2000, poco antes de su muerte, Valente incluye en el libreto, el titulado "Campo dei Fiori, 1600". Este proyecto de Sotelo es, con todo, uno de los que hoy aún siguen inacabados.

Sí ven la luz, en cambio, otras composiciones escritas por él sobre los textos de Valente que guardan una profunda relación con el mundo del flamenco: la estrenada el 23 de setiembre de 1994 en el Auditorio de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Alicante con el título "Memoriae. Escritura interna sobre un espacio poético de José Ángel Valente", una pieza de doce minutos para violoncelo (Rohan de Saram) y contrabajo (Stefano Scodanibbio); la que presentan el can-

taor Enrique Morente, el Arditti Quartet y el contrabajista Stefano Scodanibbio el 12 de marzo de 1996 en el Teatro Central de Sevilla, en el marco del Festival de las Artes Sibila, y que lleva por título "Expulsión de la bestia triunfante"; una pieza de once minutos, escrita sobre el poema "Nadie" –de *Fragmentos de un libro futuro* (1991-2000)– e interpretada por la cantaora Esperanza Fernández y por el Trio Accanto, integrado por el saxofonista Marcus Weiss, el percusionista Christian Dierstein y la pianista Yukiko Sugawara, y que en este caso fue presentada el 11 de julio de 1997 en la Iglesia de San Juan de los Caballeros, de Segovia (en el mismo recital se interpreta también la musicalización del poema "Epitafio", publicado en *La memoria y los signos*, una composición de ocho minutos para cantaora –o contralto– y percusión); la que se estrena el primero de octubre de ese mismo año con el título "In pace", compuesta sobre el texto elegíaco homónimo, dedicado a su hijo, y que Valente publica en *Fragmentos de un libro futuro* (la percusión de Dierstein acompaña en esta ocasión a la cantaora Carmen Linares); la titulada "Posesión del ángel" (1997-2001), igualmente escrita sobre uno de los poemas de *Fragmentos de un libro futuro*, y que cuenta con la participación del cantaor Arcángel y De Amore Ensemble; y, finalmente, la que se presenta el 18 de octubre de 2001 en el Teatro Monumental de Madrid bajo el título "Si después de morir... In memoriam José Ángel Valente", una pieza de dieciocho minutos para orquesta (interpretada por la Orquesta Sinfónica de la RTVE, bajo la dirección de Antoni Ros-Marbà) y cantaor (Arcángel), compuesta a partir del poema "Elegía: fragmento", de *Fragmentos de un libro futuro*.

La cantaora Carmen Linares, que conoce a Valente a raíz de su relación con la peña El Taranto, vuelve a interpretar en 2002, en esta ocasión por seguiriyas, una musicalización del poema "In Pace". La graba en su álbum *Un ramito de locura*, junto al trío de Gerardo Núñez. También el cantaor Manuel Lorente se acerca a la poesía del poeta gallego, musicalizando, en este caso por tangos, el poema "Por debajo del agua", que presenta en su disco *Decante flamenco* (2003), acompañado por Paco Cortés a la guitarra y José Antonio Galicia a la percusión. Asimismo, la ciudad de Almería le rinde varios homenajes al poeta, como el que tiene lugar con motivo del decimoquinto aniversario de su muerte, en julio de 2015, en el que participan la cantaora Sonia Miranda, el guitarrista David Rodríguez y el actor Jesús Herrera, que recita algunos poemas de Valente. Miranda musicaliza, con la colaboración de José Antonio López Alemán, una selección de poemas entre los que se encuentran: "Nana de la mora"; "In pace" (con la música de Linares y Gerardo Núñez); una composición inédita (vidalita y farruca) titulada "A Carmen..." y dedicada a la hija de López Alemán; "La poesía", en homenaje a Rosalía de Castro (cartagenera); y una selección de versos del autor mezclados con algunas estrofas populares. Un segundo homenaje es el organizado por el Departamento de Filología Española de la Universidad de Almería, a finales de 2016, en un ciclo titulado "Valente, naciente sombra", en el que participa de nuevo la cantaora Sonia Miranda, acompañada en esta ocasión por el guitarrista Antonio Luis López, con una selección de piezas entre las que se incluyen las cuatro canciones presentadas en 2015, además de dos composiciones nuevas, "El cabo", por alegrías (a partir del texto "Cabo de Gata", publicado en *Fragmentos de un libro futuro*), y "9 cantares", por bamberas-soleá (sobre el poema

inédito cedido por Valente a la peña El Taranto en los ochenta). Por último, el 16 de julio de 2020, en conmemoración del vigésimo aniversario de la muerte del poeta, la cantaora presenta el recital titulado *9 cantares*, en el que, además de las seis composiciones mencionadas, interpreta: por tangos, "Rueda de los Santos", poema publicado en *Breve son*; por peteneras, "El eterno"; y, por bule-rías, una pieza titulada "Por debajo del agua-Ausencia", escrita a partir de estos dos textos del poeta. En el recital, Miranda estuvo acompañada por Juan David Lázaro, David Rodríguez y Antonio Luis López –que además se encargó de la dirección musical– a la guitarra, Octavio Santos al piano y al chelo, Johnny Cortés a la percusión, Trini Rodríguez y José Luis García a los coros, e Isabel Guirado al baile. Previo a este recital, se publica el 29 de junio de 2020 el libro CD que, bajo ese mismo epígrafe –*9 cantares*– presenta la cantaora sevillana en una grabación no venal de la que apenas se han editado trescientas copias. A algunas de las composiciones del álbum, el único hasta el momento que desde la órbita del flamenco se ha consagrado por entero a la obra de Valente, y al engarce entre la música y el texto dedicaremos las próximas páginas.

La selección de las piezas comentadas se ha llevado a cabo a partir de criterios estrictamente estilísticos. De las nueve canciones del disco, hemos seleccionado las cinco que, a nuestro juicio, mejor se adaptan a la pauta tradicional del cante jondo. En primer lugar, se ha optado por analizar las musicalizaciones de los dos poemas inéditos ("Nueve cantares" y "Para Carmen en el día en que cumple ocho años"), tanto por su especial interés, al ser textos de difícil accesibilidad para el lector, como por su vinculación con El Taranto y, en este sentido, por estar intrínsecamente relacionados, de uno u otro modo, con el mundo del flamenco. En segundo lugar, de entre el corpus de cuatro poemas extraídos del libro *Breve son* se han escogido "La poesía", por ser un texto paradigmático del quehacer compositivo más próximo a lo popular de Valente; y "Por debajo del agua",⁸ por el ejercicio de sincretismo que supone su fusión con "Ausencia", una de las tres prosas seleccionadas por Miranda de entre los *Fragmentos de un libro futuro*. Las otras dos son "Cabo de gata" y el texto titulado "In pace", basado, como ya hemos señalado, en la pieza registrada por Carmen Linares en 2002 y que, por esa razón, quedará al margen de nuestro comentario. Por último, queda también fuera del análisis la pieza que cierra el disco, "El eterno", un dúo de piano y voz, con influencias jazzísticas, basado en el poema "Canción del eterno inretorno", el único de cuantos interpreta Miranda perteneciente al libro *Cántigas de alén* (1980-1995).

3. APROXIMACIÓN A LOS 9 CANTARES DE SONIA MIRANDA

En este su tercer trabajo discográfico, Sonia Miranda recupera las musicalizaciones de los textos interpretados por ella en los diferentes homenajes dedicados

⁸ Los otros dos son "Rueda de los Santos" y "Nana de la mora". Recordemos que "Nana de la mora" es –aunque en otro ámbito, en este caso el de la canción de autor– el primer poema musicalizado de Valente, ya que es uno de los que Paco Ibáñez canta en su álbum *Paco Ibáñez. La poésie espagnole de nos jours et de toujours*, 3, registrado en 1969.

al poeta auriense. Son composiciones de un hondo calado místico y que vienen a reflejar lo oscuro o hermético de su palabra poética, en esa búsqueda de lo inefable –o de lo indecible– como forma de conocimiento (*vid.* Valente 1982: 74; 1991: 203 y 2002: 22). Desde una visión que conjuga la modernidad con la tradición, la cantaora acude a distintos palos del flamenco, desde las alegrías o la petenera a la soleá, pasando por la vidalita, la farruca, la cartagenera, las bulerías, la seguriya, la nana o los tangos, para darle forma a los nueve poemas musicalizados que forman el disco, que se abre con “La poesía”, un texto que, como ya hemos señalado, Valente escribió en homenaje a Rosalía de Castro.

Con este poema se inicia el libro *Breve son* (1953-1968), escrito en un lapso de composición de quince años y en el que se recogen los textos que mejor responden al interés de Valente por la lírica de corte tradicional. La primera, de las tres partes en las que se divide este poemario, es la que mejor se adapta a los moldes de la canción popular. El texto que aquí nos ocupa no es solo un homenaje a la poetisa gallega, sino también a la poesía como género:

Se fue en el viento,
volvió en el aire.
Le abrí en mi casa
la puerta grande.
Se fue en el viento.
Quedé anhelante.
Se fue en el viento,
volvió en el aire.
Me llevó a donde
no había nadie.
Se fue en el viento,
quedó en mi sangre.
Volvió en el aire.
(Valente 2019: 237)

La palabra poética se hace presente y se oculta, en un constante vaivén de ese viento que tiende a alejarla del yo lírico y de ese aire en la que esta vuelve. El acto de escribir se convierte así en una experiencia solitaria (“Me llevó a donde/ no había nadie”) e imborrable (“quedó en mi sangre”), y su génesis se rubrica en el espacio donde confluyen la experiencia mística y la poética. En este punto, “el poeta deslinda el motivo popular de su fondo primitivo y lo cruza con la influencia de la poesía de San Juan” (López Castro 1990: 83), con esa canción en la que el alma canta y es guiada hacia el punto cero “donde naide parecía” (*Cántico espiritual*, “Canciones”, Estr. 4). Si en San Juan es la oscura noche la que se convierte en guía de los pasos del sujeto lírico, en Valente es el aire el que propicia el encuentro del poeta con ese intangible que es la poesía. En trece versos, se sintetiza el movimiento. Trece versos que van de la acogida (“le abrí en mi casa/ la puerta grande”) y el anhelo (“se fue en el viento. Quedé anhelante”) a la plena fusión, acentuada aquí por el recurso contrastivo: “se fue en el viento,/ quedó en

mi sangre”.⁹ Trece pentasílabos marcados por la distribución de la forma pareada, que tan solo se rompe en la reiteración final (“volvió en el aire”), cíclica, y que confirma en este sentido el retorno, la presencia, convirtiéndose, por tanto, en una puerta a la esperanza: la confirmación de que en ese juego de idas y venidas vence definitivamente el encuentro. Fundamental es, para que ello se cumpla, el cierre poemático, puesto que se impone en el texto la repetición –en cuatro de las seis estrofas– del verso que marca el distanciamiento entre el sujeto lírico y la poesía: “se fue en el viento”. La rima arromanzada constituye, en este aspecto, un puntal insoslayable: además de otorgarle una especial preponderancia a ese medio etéreo que es en el poema el aire, como espacio de unión, en contraposición al viento, dota de significación a las palabras “grande”, “anhelante”, “nadie” y “sangre”, que son las que rubrican el poder transformador que en el yo lírico ejerce el acto poético.

En la musicalización de Miranda, apenas si se producen cambios a nivel textual, más que alguna repetición en los dos pareados iniciales, que en la pieza se organizan a modo de exposición *ad libitum*, después de la introducción de Antonio Luis López a la guitarra; además de eso, encontramos el recurso habitual al ayeo, o la introducción al inicio de la tercera estrofa de la conjunción copulativa –otro recurso típico del cante flamenco–: “Se fue en el viento,/ volvió en el aire, ay...// Se fue en el viento,/ le abrí mi casa, ay...// Y le abrí la puerta grande,/ se fue en el viento”. Por lo demás, la reiteración que se produce en el sí del segundo pareado (“le abrí en mi casa/ la puerta grande”), ha propiciado la desaparición de la preposición “en” del tercer verso. Esta primera parte expositiva se cierra con la aparición de las palmas a compás, que se mantienen a lo largo de toda la segunda parte de la pieza. El ritmo del verso se torna más ágil en estos últimos cuatro pareados, y más evidente el ritmo trocaico (con los acentos en segunda y cuarta sílabas) que caracteriza a este poema. No deja de ser significativo que el único verso que rompe la pauta rítmica sea el noveno (“me llevó a donde”), con ese acento antirrítmico en la tercera sílaba, y que este sea además el único que se abre al encabalgamiento. Recordemos que en él se encierra la referencia sanjuaniana y que, significativamente, marca ese punto cero de la creación en el que el yo lírico se identifica plenamente con el yo solitario. Se pone de manifiesto de forma especial, en este segundo segmento de la canción, el carácter vital y la emotividad que suele caracterizar a esta modalidad del fandango levantino que es la cartagenera. La composición de Miranda se cierra, a modo de coda, con el cántico de los versos “se fue en el viento/ como el aire”, donde se introduce una nueva variante en el último verso, motivada en este caso por el encaje melódico al ritmo de la pieza.

La segunda canción del álbum es la titulada “El cabo”, que, como ya se ha señalado anteriormente, parte del texto “Cabo de Gata”, publicado en *Fragmentos de un libro futuro* (1991-2000). Recordemos, además, que a este paraje idílico está dedicado el primer trabajo que conjuntamente publican Valente y Falces. El Cabo de Gata, presentado como un “lugar de comunión con la naturaleza”,

⁹ La cursiva es nuestra.

casi como un paraíso terrenal con “connotaciones míticas unidas al momento de la creación” (Torres Begines 2013: 370), es una constante en la obra de Valente. Escribe el poeta: “todavía encontramos en esta tierra un espacio real donde la naturaleza parece reconocerse a sí misma y donde el hombre puede, a su vez, reconocerse en ella. Reserva inapreciable de belleza, paraje que invita a la quietud del ánimo, a la contemplación o al despacioso movimiento sumergido en el que toda creación tiene su origen” (Falces y Valente 1992: 3). El fragmento del que ha partido Sonia Miranda es uno de los textos en prosa del libro:

El cabo entra en las aguas como el perfil de un muerto o de un durmiente con la cabellera anegada en el mar. El color no es color; es tan solo la luz. Y la luz sucedía a la luz en láminas de tenue transparencia. El cabo baja hacia las aguas, dibujado perfil por la mano de un dios que aquí encontrara acabamiento, la perfección del sacrificio, delgadez de la línea que engendra un horizonte o el deseo sin fin de lo lejano. El dios y el mar. Y más allá, los dioses y los mares. Siempre. Como las aguas besan las arenas y tan solo se alejan para volver, regreso a tu cintura, a tus labios mojados por el tiempo, a la luz de tu piel que el viento bajo de la tarde enciende. Territorio, tu cuerpo. El descenso afilado de la piedra hacia el mar, del cabo hacia las aguas. Y el vacío de todo lo creado, envolvente, materno, como inmensa morada. (Valente 2019: 546)

Baste el análisis rítmico de las últimas líneas del texto para percatarse de la clara preponderancia de la silva libre impar en esta prosa de Valente: “... regreso a tu cintura,/ a tus labios mojados por el tiempo,/ a la luz de tu piel/ que el viento bajo de la tarde enciende./ Territorio, tu cuerpo./ El descenso afilado/ de la piedra hacia el mar,/ del cabo hacia las aguas./ Y el vacío de todo lo creado,/ envolvente, materno,/ como inmensa morada” (7 + 11 + 7 + 11 + 7 + 7 + 7 + 7 + 11 + 7 + 7). Las cláusulas heptasilábicas y endecasilábicas tan solo presentan, a lo largo de todo el fragmento, un incidental contrapunto en el eneasílabo y en el pentasílabo. En el proceso de adecuación del texto a la letra cantada, Miranda somete el original valentino a numerosos cambios de orden y a algunas supresiones significativas, abriendo la línea versal a una mayor heterometría, en lo que ha sido un laborioso proceso de adaptación;¹⁰ he aquí la letra que presenta la cantaora:

[Introducción de guitarra]
Como las aguas besan las arenas
y tan solo se alejan para volver,
regreso a tu cintura
y a tus labios mojados por el tiempo,
y a tus labios mojados por el tiempo.
[Interludio]
A la luz de tu piel
que el viento bajo de la tarde enciende, ¡ay! enciende,
y territorio, tu cuerpo.
El descenso afilado de las piedras hacia el mar,

¹⁰ Según me explica la propia autora en conversación privada del 3 de febrero de 2022.

del cabo hacia el agua,
y el vacío de todo lo creado, envolvente, materno
como una inmensa morada.

[bis]

Y el color no es color
y es tan solo la luz.
y la luz sucedía a la luz.

[Interludio]

Si en láminas de tenue transparencia
el dios y la mar, más allá de los dioses,
y los mares, como las aguas,
besan tus finas arenas, lereleré lerele lele lelelé.

Como las aguas besan las arenas
y tan solo se alejan para volver,
regreso a tu cintura
y a tus labios mojados por el tiempo,
y a tus labios mojados por el tiempo.

El texto se ajusta magistralmente al dinamismo, la gracia y la desenvoltura del ciclo de doce pulsos del palo flamenco por alegrías, acomodándose el anisobilabismo de la línea al compás de la guitarra y de las palmas, que acompañan en todo momento a la voz. Miranda construye una composición cíclica enmarcada por el quinteto de apertura y cierre (“Como las aguas besan las arenas...”), que viene a ser una variante del quinteto contracto –según la definición que de él hace Navarro Tomás (en Domínguez Caparrós 2016: 296)– en la que se repite el último verso. Obsérvese el poco peso que tiene a lo largo de todo el texto la rima y, a pesar de ello, la gran musicalidad de la letra. En la última estrofa, la presencia de las voces dobladas acentúa además la intensidad del cierre poemático, de ese regreso del sujeto lírico al entorno bucólico del cabo, mudado aquí en cuerpo personificado. La identificación con el movimiento de las aguas, con el beso de los mares a las arenas, transforma, asimismo, al yo poético en entidad incorpórea, subrayándose la fusión entre lo natural y lo humano, ese encuentro del hombre consigo mismo y con el sentido de la creación. Dos elementos destacan por encima de los demás en la pieza cantada: las aguas y la luz, luz que extiende su reinado sobre todo el territorio, metamorfosis del color en constante cambio por la luz, que marca el paso incesante del tiempo. Los tres versos que, repetidos a modo de bis, cierran el bloque central, después del *crescendo* que suponen las dos líneas precedentes (“y el vacío de todo lo creado, envolvente, materno/ como una inmensa morada”), cumbre climática de la pieza, sintetizan con singular eficacia el poder transformador de esa luz que lo invade todo, manifestación última de lo divino.

Bajo el título de *9 cantares* presenta Sonia Miranda una selección de los *Nueve cantares* inéditos que Valente escribe para sus amigos de El Taranto, y que son donados por el poeta a la peña el 15 de abril de 1988, “en la duración de la amistad, en la duración de la palabra, en la duración del cante”, según se consig-

na en epígrafe aparte.¹¹ Se trata de un solo poema –escrito para ser cantado– y dividido en nueve partes numeradas, todas ellas cuartetas, excepto la primera, una quintilla, en combinación de versos heptasílabos y pentasílabos; he aquí el texto íntegro, transcrito a partir del manuscrito original:¹²

1
Baja un suspiro,
por el borde del aire
baja un suspiro;
donde no esté tu cuerpo
se muere el mío.

2
Hay en el cante una llama
que está dentro del cantao;¹³
si no se enciende la llama
el cante no ha despertao.

3
Te busco por las esquinas
–casa grande, casa grande–
te busco por las esquinas
por las esquinas del aire.

4
Bajaba la niña al río,
la vio el pez y la besaba;
la niña se complacía
entre el agua y las escamas.¹⁴

5
Cuando bajas mi calle
por la mañana
todo el aire se enciende,
paloma blanca.

6
Vienes de arriba,
vienes de abajo;

¹¹ Así reza en el libreto del disco.

¹² Una copia de este manuscrito me ha sido cedida por gentileza de la peña El Taranto y gracias a la mediación de José Antonio López Alemán, al que agradezco enormemente su generosidad.

¹³ Se respeta aquí la forma "cantao", sin *r* final y sin acento en la *o*, tal y como aparece en el manuscrito. Creemos que Valente se permite esa licencia para respetar el cómputo silábico y por analogía con la forma "despertao", a pesar de que, por el sentido, parece claro que se está refiriendo al *cantaor* y no al *cantado*. A esta forma acude también el poeta en el fragmento transcrito más arriba de "El cante, la voz". Miranda, a la hora de adaptar el poema a la letra, opta por "cantaor".

¹⁴ Siguiendo las normas actuales de acentuación ortográfica, se ha suprimido la tilde de la forma de indefinido "vio".

no sé de dónde vienes,
por qué te canto.

7
Hay en el río una niña
y en el bosque un lobo grande;
la niña se arremolina,
el lobo llora de espanto.

8
Al cante con el ritmo
me ato y desato;
el cante lo dan los dioses,
el ritmo, Chano Lobato.

y 9
La guitarra es de tierra,
es de fuego, es de sangre;
subí sola a La Chanca,
Tomatito, a buscarte.¹⁵

Predomina entre las cuartetetas el octosílabo polirrítmico y la rima arromanzada, aunque, como en la primera estrofa, siguen teniendo una importante presencia en las siguientes los versos de cinco y siete sílabas.¹⁶ Las cuartetetas suprimidas por Miranda son la cuarta y la séptima, protagonizadas ambas por una niña que baja al río, y la quinta y la novena, la una con la “paloma blanca” como símbolo central y la otra dedicada al guitarrista Tomatito.¹⁷ Excepto esta última, las otras tres son las que, aparentemente, menos relación mantienen con la temática del cante. Asimismo, las estrofas seleccionadas por la cantaora siguen un orden distinto al que ocupan en el poema, iniciándose y cerrándose la pieza con el sexto cantar, seguido del tercero, segundo, octavo –con esa referencia explícita al cantador del barrio de Santa María, Juan Miguel Ramírez Sarabia, más popularmente conocido como Chano Lobato– y primero. Prácticamente no se han introducido cambios a nivel textual, al margen de algunas repeticiones o del uso de la conjunción copulativa al inicio de determinados versos. Tanto las supresiones como las alteraciones en el orden de las estrofas contribuyen a consolidar la unidad temática en torno al cante como asunto central del poema; he aquí la letra de los “9 cantares” de Miranda, respetando en este caso la distribución versal del texto original:

¹⁵ Mantengo la conjunción “y” antes del número 9, tal y como aparece en el original.

¹⁶ En lo sucesivo, recurrimos al término cuarteteta tanto para la combinación estrófica de versos octosílabos como menores, con rima consonante o asonante, tal y como se ha venido empleando modernamente (Domínguez Caparrós 2016: 95-96).

¹⁷ Según nos asegura José Antonio López Alemán en conversación privada del 19 de enero de 2022, Valente le dedicó un poema entero a este excepcional guitarrista y se lo entregó después de una actuación suya en El Taranto. Al parecer, la composición se extravió antes de que el propio López Alemán pudiera hacer una copia.

Vienes de arriba,
vienes de abajo;
no sé de dónde vienes,
por qué te canto.
Vienes de arriba,
vienes de abajo;
no sé de dónde vienes,
por qué te canto.
Te busco por las esquinas
–casa grande, casa grande–,
te busco por las esquinas,
por las esquinas del aire.
Hay en el cante una llama
que está dentro del cantaor,
que está dentro del cantaor;
si no se enciende la llama
y el cante no ha despertao,
y el cante no ha despertao.

[Interludio]

Al cante con el ritmo
lo ato y desato;¹⁸
y el cante lo dan los dioses,
y el ritmo, Chano Lobato.
Y al cante con el ritmo
¡ay! lo ato y desato;
y el cante lo dan los dioses,
y el ritmo, Chano Lobato.

*Baja un suspiro,
donde no esté tu cuerpo
se muere el mío,
por el borde del aire
y baja un suspiro.
Baja un suspiro,
donde no esté tu cuerpo
se muere el mío,
por el borde del aire
y baja un suspiro.
Baja un suspiro,
donde no esté tu cuerpo*

*se muere el mío,
por el borde del aire
y baja un suspiro.
Baja un suspiro,
donde no esté tu cuerpo
se muere el mío,*

Tú vienes,
tú vienes de arriba,

tú vienes de abajo;

yo no sé de dónde vienes,
ni por qué yo a ti te canto,

¹⁸ Aunque menor, el trueque del pronombre personal de primera persona “me” por el de tercera “lo” es de los cambios más significativos de cuantos introduce Miranda en el texto. Este está sin duda motivado por esa presencia activa que tiene en el cante la cantaora, en contraste con la visión externa del poeta.

*por el borde del aire
y baja un suspiro. // Baja un suspiro,
donde no esté tu cuerpo
se muere el mío,
por el borde del aire
y baja un suspiro.*¹⁹

yo no sé de dónde vienes,
ni por qué yo a ti te canto.

El texto se ha adaptado al palo de las bamberas-soleá, cuya composición literaria está generalmente basada en la cuarteta octosilábica rimada en asonante en los versos pares, con repetición de alguna de sus líneas (Gértrudix 2009: 78). Esta conciliación de la melodía y el verso se puede apreciar perfectamente en la musicalización de la segunda estrofa del poema y en la reiteración de los versos pares ("que está dentro del cantaor [...] y el cante no ha despertao [...]"), justo antes del interludio. La primera estrofa de la pieza se repite al final con la introducción de algunas variantes, en un pasaje de singular belleza, en el que, después de la aparición del primer cantar del poema, este se mantiene en una línea melódica superpuesta a la de la voz solista, que en todo momento sigue ocupando el plano principal. El primero de los nueve cantares, en el que se ha introducido un cambio en el orden de los versos que contribuye sin duda enormemente a su musicalidad, se convierte así al final en una especie de *ostinato* que acompaña el clamor de la voz principal hasta conducir la pieza a los últimos compases.

La quinta canción del álbum es "A Carmen...", una de las dos nanas seleccionadas por Miranda, junto a la "Nana de la mora": aunque aquí la cantaora la interpreta a partir de la fusión de dos palos, la vidalita, un "cante campero que tiene su escenario natural en la Pampa argentina" (2009: 170), y la farruca, nacida del baile flamenco y popularizada en las primerías del siglo xx por el maestro Manuel Torre (2009: 179); ambos tienen como único instrumento acompañante a la guitarra. Valente le entrega este poema inédito a Carmen, la hija de su amigo José Antonio López Alemán, con motivo de su octavo aniversario, el 9 de marzo de 1996, después de que algunos días antes cruzara casualmente cuatro palabras por teléfono con ella.²⁰ La composición consta de seis cuartetas, en combinación de versos heptasílabos polirrítmicos y pentasílabos, la mayor parte dactílicos, con los acentos en primera y cuarta sílaba, a excepción hecha del penúltimo verso, un eneasílabo; la rima se mantiene en consonante en los versos pares:

Cuando Carmen se ríe
canta la luna,
las flores se desnudan
una por una.
Si a Pilar no obedece
ni a José Antonio,

¹⁹ Se ha optado, en esta ocasión, por escribir en cursiva la parte coral (voces dobladas) para distinguirla de la voz principal.

²⁰ Según me explica el propio López Alemán en conversación privada del 19 de enero de 2022. La copia manuscrita que manejo del poema me ha sido cedida por él y por su hija Carmen.

en un caballo negro
 viene el demonio.
 Y al encontrarse a Carmen
 con su alegría,
 el caballo que es negro
 blanco se hacía.
 Al asomarse al aire
 de su ventana,
 Carmen despierta al día
 por la mañana.
 Se levanta el poeta
 muy admirado
 y entiende que es tu fiesta
 lo que ha llegado.
 Los poetas existen
 solo para eso:²¹
 para felicitar a Carmen
 y darle un beso.

Elementos como la luna o el caballo negro, al inicio del poema, remiten indefectiblemente al universo poético lorquiano. La rima en *ú-a* juega un papel preponderante en la primera estrofa, así como la consonancia en *-ía* en la conexión entre la tercera y la cuarta, mediante esos dos elementos que en el poema aparecen cargados de positividad, como son "alegría" y "día", ambos asociados a la protagonista de los versos. La quinta estrofa introduce un contrapunto a la figura principal de la niña con la referencia al poeta, referencia que se resuelve en la sexta y última cuarteta, recurriendo en este caso a la forma de plural ("los poetas"), mediante la cual se aúna la presencia de ambos sujetos, explicitada en esa felicitación que, en último término, es el beso.

Son poco significativas las modificaciones que Miranda introduce con respecto al texto original; la adición de la conjunción copulativa al inicio de algunos versos del poema va acompañada de diversas reiteraciones: "y canta la luna,/ y las flores se desnudan [...]// y si a Pilar no obedece [...]// y en un caballo negro [...]// y el caballo que es negro,/ y el caballo que es negro,/ blanco, blanco se hacía [...]// (repetiendo en esta estrofa tanto el tercer verso como el adjetivo con el que se abre el cuarto); "y al asomarse al aire/ por su ventana,/ Carmen despierta,/ Carmencilla despierta al día/ por la mañana./ Y Carmen,/ y Carmencita despierta ya" (con esa sustitución de la preposición "de" por "por" al inicio del segundo verso de la estrofa y la adición del diminutivo "Carmencilla" en la repetición del inicio del tercer verso, además de la reiteración del nombre y del diminutivo al final de este mismo grupo estrófico, en este caso a partir del sufijo *-ita* en lugar de *-illa* y rematando la línea con el adverbio "ya"); "y entiende que es tu fiesta/ la que ha llegado.// Los poetas existen/ solo por eso" (sustituyendo aquí el pronombre "lo" por "la" en el último verso de la quinta estrofa y la preposición "para" por

²¹ Siguiendo las normas actuales de acentuación ortográfica, se ha suprimido el acento del adverbio "solo".

“por” en el segundo verso de la sexta). El juego musical de la guitarra, tanto en la introducción como en el interludio, situado justo en el centro de la pieza, entre la tercera y la cuarta estrofa, complementan un acompañamiento sutil y de gran belleza, muy característico de la vidalita flamenca.

La sexta canción del álbum une dos poemas de rasgos formales aparentemente dispares, como son “Por debajo del agua” y “Ausencia”. El primero es una composición que, como la nana que acabamos de ver, está escrita en combinación de versos heptasílabos y pentasílabos. Son cuatro estrofas, tres cuartetos (con rima asonante en los versos pares) y un tercerillo (donde rima el primer verso con el tercero), marcadas por la anáfora, a la manera de la canción popular, y que entroncan claramente con el cultivo de la lírica tradicional que Valente pone en práctica en *Breve son*:

Por debajo del agua
te busco el pelo,
por debajo del agua,
pero no llego.
Por debajo del agua
de tu cintura:
tú me llamas arriba
para que suba.
Para que suba al aire
de tu mirada;
mi corazón se enciende,
luego se apaga.
Te busco el pelo
por debajo del agua,
pero no llego.
(Valente 2019: 248)

“Ausencia” es igualmente un texto de corta extensión, pero escrito en prosa. Forma parte del poemario *Fragmentos de un libro futuro*: “Este sueño, que acabo de soñar y en cuyo tenue borde te hiciste no visible, limita con la nada” (2019: 543). Obsérvese la prevalencia del ritmo heptasilábico también en este caso; con la única excepción del primer segmento, un tetrasílabo, el resto de la composición se rige por esa misma pauta: “este sueño,/ que acabo de soñar/ y en cuyo tenue borde/ te hiciste no visible,/ limita con la nada”. Si nos centramos en el análisis temático, cabría buscar las correlaciones entre uno y otro texto a partir de la concepción del amor en la poética valentina. Para Valente el amor se traduce en un infinito deseo de unidad, de identificación con el otro para llegar a ser uno mismo, en un camino de perfección que une al sujeto con su origen y que es, a su vez, “engendrador de porvenir, de un horizonte inmensamente abierto e indeterminado” (Lacalle 2012: 85). La experiencia amorosa se materializa en la superficie, pero el yo lírico se mantiene “por debajo del agua”, umbral primordial desde el cual es convocado por un “tú” inaccesible que quiere que ascienda a esa transparencia creadora. La búsqueda del amor queda definida por la imposibilidad (“pero no llego”), imponiéndose una idea de soledad que se identifica aquí

con la ausencia. En otro de los poemas de *Breve son*, el titulado "Pero tú nunca", Valente escribe: "Soledad, sí,/ pero tú nunca./ Ausencia,/ pero tú nunca:/ inmóvil luz sin término/ bajo la luna fría/ de la falta de amor" (2019: 251). La soledad es, en este sentido, un estado esencial para alcanzar al otro. En el fragmento de "Ausencia", el sueño en cuyo tenue borde el otro se hace "no visible" y que "limita con la nada" es como ese umbral que en la composición de *Breve son* simboliza el agua, identificada aquí igualmente con el límite de lo infranqueable.

En la composición de Miranda ambos textos se funden por bulerías. La pieza se distribuye en dos grandes bloques: después de la introducción inicial se cantan las cuatro estrofas que forman "Por debajo del agua", organizadas en dos secciones simétricas separadas por un breve interludio instrumental; el segundo bloque, después de la improvisación de guitarra, empieza con la reexposición de la tercera y la cuarta estrofa del poema, en una especie de *crescendo* que se suspende en el último verso y que da paso al fragmento de "Ausencia", con cuya repetición –por cuatro veces y con las voces dobladas a modo de coro– finaliza la pieza. Se trata de una composición de ritmo ágil y con una fuerte presencia de las palmas a compás. Al margen de algunas reiteraciones a nivel textual, son prácticamente inexistentes y, desde luego, muy poco significativos los cambios introducidos en la letra;²² he aquí el texto de la versión cantada:

[Introducción]
 Por debajo del agua
 te busco el pelo,
 por debajo del agua,
 pero no llego.
 Por debajo del agua
 de tu cintura:
 tú me llamas arriba
 para que suba.
 [Interludio]
 Para que suba al aire
 tu mirada;
 mi corazón se enciende,
 luego se apaga,
 luego se apaga,
 luego se apaga.
 Por debajo del agua
 te busco el pelo
 pero no llego,
 pero no llego

²² Miranda suprime la preposición "de" al inicio del segundo verso de la tercera estrofa de "Por debajo del agua", aunque la mantiene en la reexposición. También suprime la conjunción copulativa en lo que sería el segundo verso de "Ausencia" ("y en cuyo tenue borde te hiciste no visible"), desplazándola hacia el inicio del fragmento ("Y este sueño que acabo de soñar"): lo más interesante de esta elisión es que viene motivada por la supresión de la coma después de la palabra "sueño", que deshace el sentido explicativo que en el texto original tiene el segmento "que acabo de soñar" y que en la letra se circunscribe a la proposición a partir de la cual se forma el segundo verso ("en cuyo tenue borde te hiciste no visible").

y yo no puedo, ay.
[Interludio]
Para que suba al aire
de tu mirada;
mi corazón se enciende,
luego se apaga.
Te busco el pelo
por debajo del agua,
por debajo del agua,
pero no llego,
pero no llego,
pero no llego.
Y este sueño que acabo de soñar,
en cuyo tenue borde te hiciste no visible,
limita con la nada.
[bis]
Y este sueño que acabo de soñar,
en cuyo tenue borde te hiciste no visible,
limita con la nada.

Especialmente significativa resulta la reiteración del último verso tanto de la primera estrofa (“pero no llego”) –con esa variante de propia creación que se cierra con el ayeo, antes del segundo interludio: “y yo no puedo, ay”– como de la tercera (“luego se apaga”), en lo que son los puntos climáticos de la canción. Otro aspecto destacable es la distribución versal del fragmento final, que se convierte en una especie de silva en la que se combina el ritmo del endecasílabo melódico del primer verso con el de los heptasílabos trocaicos (en forma de alejandrino en el caso del segundo verso).

Como se ha podido apreciar a la luz de las cinco canciones analizadas, Miranda ha logrado mantener un perfecto equilibrio, no siempre fácil de conseguir, entre el ritmo poemático y su proyección a través de los diferentes palos del flamenco a los que la cantaora acude a la hora de musicalizar los poemas seleccionados. La hondura esencial de la poesía de Valente se convierte así –en mística conjunción con la del cante jondo– en pura emoción lírica, y no solo en las composiciones más allegadas a la forma primitiva del cante, sino también en aquellas que responden a un tratamiento estilístico más moderno y que, por razones de espacio, han quedado fuera de nuestro comentario. La palabra poética de Valente se encarna en los *9 cantares* de Sonia Miranda con el privilegio de la belleza, y lo hace con la impronta además que, tal y como el propio poeta consigna en su artículo dedicado al flamenco, imprime en el individuo la voz cantora: en la intensidad y la fuerza de su canto, en esa “luz herida que quiere refugiarse en la sombra” y que admira en todo momento al pensamiento, enigmática construcción de una memoria a la vez individual y colectiva, expresión prístina de la exaltación, imagen recurrente de lo poético.

OBRAS CITADAS

- Aguirre Martínez, Guillermo (2020). "Relaciones entre la poesía de José Ángel Valente y la música espectral", *La palabra*, 39: 57-70. <https://doi.org/10.19053/01218530.n39.2020.10650>
- Barbour, Tyler (2019). *Flamenco y literatura. La disidencia política en el tardofranquismo y la Transición (1969-1979)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Cádiz.
- Dalmonte, Rossana (2002). "El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía", in *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*, coord. Silvia Alonso Pérez. Madrid: Arco Libros, 93-118.
- Domínguez Caparrós, José (2016). *Diccionario de métrica*. Madrid: Alianza.
- Escobar, Francisco J. (2013). "'Poesía y canción: El río sumergido', de José Ángel Valente: cuestiones textuales, naturaleza genérica y fuentes", *Demófilo. Revista de cultura tradicional de Andalucía*, 45: 11-40.
- Falces, Manuel y José Ángel Valente (1991). *Las ínsulas extrañas. Lugares andaluces de Juan de la Cruz*. Sevilla: Turner.
- Falces, Manuel y José Ángel Valente (1992). *Cabo de Gata. La memoria y la luz*. Granada: Ediciones Anel.
- Falces, Manuel y José Ángel Valente (2001). *José Ángel Valente. Para siempre: la sobra*. Madrid: Fundación Telefónica.
- Gértrudix Lara, Felipe, Felipe Gértrudix Barrio y Manuel Gértrudix Barrio (2009). *Palos y estilos del flamenco*. Madrid: Bubok.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (1990). *La copla flamenca y la lírica de tipo popular*. Madrid: Cinterco.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (2007). *La poesía del flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- Lacalle Ciordia, María Ángeles (2012). "La experiencia creadora del olvido: Breve son (1953-1968)", *Cuadernos del Marqués de San Adrián: revista de humanidades*, 8: 69-112.
- Linares, Carmen (2002). "In Pace", in *Un ramito de locura*, Mercury.
- López Castro, Armando (1990). "La presencia de San Juan de la Cruz en la obra de José Ángel Valente", *Estudios Humanísticos. Filología*, 11: 75-94. <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i11.4327>
- Lorente, Manuel (2003). "Por debajo del agua", in *Decante flamenco*, Producciones Trenti.
- Martínez-Falero, Luis (2011). "Intertextualidad, traducción y reescritura: Edmond Jabès y Paul Celan en la poesía de José Ángel Valente", *Interliteraria*, 16(1) 335-347. <https://doi.org/10.12697/IL.2011.16.1.20>
- Miranda, Sonia (2020). *9 cantares*, edición no venal.
- Molina, Ricardo y Antonio Mareina (1963). *Mundo y formas del cante flamenco*. Madrid: Revista de Occidente.
- Moreno Sanz, Jesús (2012). "El logos oscuro en María Zambrano", in *Conciencia: imagen y concepto*, ed. José A. Antón Pacheco. Sevilla: Alegoría, 111-130.
- Ortiz Nuevo, José Luis (1991). "Pensamientos numerados del 1 al 27", *Nueva Música. Revista de nuevas tendencias musicales*, 2: 51-52.
- Ortiz Nuevo, José Luis (2020). *Alegato contra la pureza*. Barcelona: Malpaso.

- Piñero, Pedro Manuel (2010). "Poesía flamenca: 'Lyra Minima'. Los símbolos naturales", *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, 38: 241-266.
- Torres Begines, Concepción (2013). "Miradas compartidas: Valente y Falces", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 19: 368-383. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201319636
- Valente, José Ángel (1982). *La piedra y el centro*. Madrid: Taurus.
- Valente, José Ángel (1988). "El cante, la voz", *ABC*, 24 de abril de 1988: 3.
- Valente, José Ángel (1991). *Variaciones sobre el pájaro y la red*. Barcelona: Tusquets.
- Valente, José Ángel (1991). "Poesía y canción: el río sumergido", *Revista Peña El Taranto*, 31: 1-13.
- Valente, José Ángel (2002). *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets (1971).
- Valente, José Ángel (2004). "El cante, la voz", in *La experiencia abisal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 36-40.
- Valente, José Ángel (2004). "Palabra, linde de lo oscuro: Paul Celan", in *La experiencia abisal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 209-211.
- Valente, José Ángel (2019). *Poesía completa*, ed. Andrés Sánchez Robayna. Barcelona: Galaxia Gutenberg.