

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

12

20
19

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

VALENTE Y LO INCOMPREENSIBLE. FRAGMENTOS DE UNA LECTURA A TIENTAS

EVA VALCÁRCEL – *Universidad de A Coruña*

En homenaje al poeta, proponemos un modelo de lectura desprovista o lectura original de la poesía de Valente, en un ejercicio de iniciación a la comprensión del poema contando únicamente con los materiales que el poeta nos ofrece en él. En este caso prescindimos de un aparato crítico tradicional y nuestras referencias serán siempre la bibliografía del poeta. El lector inicial ha de encontrar un sentido, más que en los sustratos culturales de los que forma parte, en las palabras mismas del poeta. Lo que buscamos es comprobar que una lectura desde un punto cero es también posible, sin referencias previas, reflexiva sobre el tratamiento del lenguaje e instintiva en cuanto a una falta de prevención frente a la imposibilidad de una lectura instrumental del lenguaje poético. Por esta razón no hemos introducido aparato crítico, ni siquiera referencias ajenas al universo

poético valentino.

As a tribute to the poet, we propose a primordial and devoid reading about the Valente's poetry to do an exercise of approximation to understand the poem having only the materials offered by the poet. In this case we will dispense with a traditional critical support and our references will just be his own bibliography. The reader must find a meaning, rather than in the cultural substrates of which he is a part, in the poet's words. What we are looking for is to verify that a reading from a zero point is also possible, without previous references, reflective about the treatment of language and instinctive about a lack of prevention in the face of the impossibility of an instrumental reading of poetic language. For this reason, we have not introduced a critical apparatus, not even references to the Valentinian poetic universe.

Tu autem eras intimo meo et superior summo meo.

Agustín de Hipona, *Confesiones*, III, VI,II.

I LA ESCRITURA

El inmenso legado de Valente no se consume nunca, como él dijo de la verdadera poesía, es inconsumible, y se hallará siempre abierto, extendiéndose, gracias a su extrema resonancia, en un proceso de reelaboración constante y proyectándose sin término hacia nuevas y luminosas lecturas del futuro. Ante las posibles infinitas lecturas, hemos elegido una que nos sitúa frente al texto poético en un estado de desposesión.¹ Una lectura vocacionalmente desarmada, inicial e impregnada de una profunda perplejidad, pero también de fe.² No podemos ver aún, pero estamos seguros de nuestro destino de visión

¹ «La aproximación al arte en general, y a la poesía en particular, requiere una disposición espiritual [...] Hay que provocar tanto en el niño como en el adolescente y en el universitario una disposición espiritual para recibir el poema, que es muy parecida a la que el poeta mismo tiene que tener. En el poeta tiene que operar un cierto vaciado de sí para que lo habite el poema. Lo mismo tiene que producirse en el lector. Y el educador debe enseñar al destinatario de la poesía a ponerse en esa disposición, no apoyarse en una serie de datos segundos [...]» (*Poesía y experiencia del desierto*, Entrevista con Alejandro Duque, Sergio Gaspar, Lorenzo Gomis, Sergio Marí (1993), JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2018, p. 147).

² Estas páginas quisieran recrear un acercamiento a la obra de Valente por parte de un lector inicial, que ha de encontrar el sentido, más que en los sustratos culturales de los que forma parte, en las palabras mismas

generada, no desde la mirada, sino desde el tacto. Vemos, comprendemos a tientas, en un estado de entrega que nos va dirigiendo hacia un sendero de conocimiento que se ordena dentro de una vegetación selvática y desconcertada.³ Una red de palabras e imágenes que se han tejido con una secreta fórmula que haremos nuestra. La materia del texto y sus mimbres, con la magia del verbo,⁴ nos envuelven; estamos en manos de la palabra del poeta, y no tenemos miedo. Nos paseamos por el accidentado territorio de los materiales fragmentarios que conforman los poemas, restos de otros versos, ruinas de pensamientos que vencieron los siglos, alguna respiración de nuestro yo más profundo, también ecos que se volverán voces.⁵ Y no se trata de descubrir lo que el poeta dijo; no es tiempo de pequeñas subjetividades ajenas; se trata de comprender con su palabra una verdad desde quienes somos.⁶ Los materiales con que se constituye el objeto final que corporeiza el poema son únicos en su aparición, y nos abren las puertas de un conocimiento original y primigenio en el que nos convertimos en un instrumento de nuestro propio conocimiento.⁷

Asombrados, como el asombrado poeta, no tememos errar, porque no tenemos el mandato del filósofo, como explicó María Zambrano, maestra del poeta, en su imprescindible ensayo *Filosofía y poesía*⁸ en donde afirma que la percepción del hombre en su totalidad implica a los dos modos de conocimiento. La poesía es instrumento del conocimiento⁹ y está vinculada permanentemente al pensamiento filosófico, aunque su camino de sabiduría se desliga del recto sendero del filósofo. Poesía es movimiento permanente

del poeta, persiguiendo una comprensión inaugural fundada en los instrumentos lingüísticos, rítmicos y espaciales que el poema ofrece, sin prevención alguna nacida de las interpretaciones de otros, ni auxiliada por una gran erudición. Por esta razón, algunos detalles susceptibles de ser reseñados en un estudio académico al uso, quedarán aquí en suspenso.

- 3 «[...] hay algo que queda siempre oculto u ocultado en la experiencia inmediata. El hombre, sujeto de la compleja síntesis de la experiencia. Queda envuelto en ella. La experiencia es tumultuosa, riquísima, y en su plenitud, superior a quien la protagoniza. En gran parte, en parte enorme, rebasa la conciencia de éste» (*Conocimiento y comunicación*, VALENTE, *El ángel de la creación*, cit., p. 41).
- 4 Cita Valente a Mallarmé en *Sobre la operación de las palabras sustanciales*: «No confundir lenguaje y verbo. El verbo es un principio que se produce en la negación de todo principio» (*La piedra y el centro*, JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 301).
- 5 «En la poesía se produce un conocimiento intuitivo, completamente distinto, que no depende de la composición de un discurso racional [...] en el proceso poético hay una presentación (del conocimiento)» (*Poesía y experiencia del desierto*, cit., VALENTE, *El ángel de la creación*, cit., p. 146).
- 6 «París, 9 de marzo de 1983. Claustro. La poesía no sólo no es comunicación: es, antes que nada o antes, mucho antes de que nada pueda llegar –si llega– a ser comunicada, incomunicación, cosa para andar en lo oculto, para echar púas de erizo y quedarnos en un agujero sin que nadie nos vea...» (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011, p. 225).
- 7 «7 de febrero de 1984. Las palabras crean espacios agujereados, cráteres vacíos. Eso es el poema» (*ivi*, p. 229).
- 8 «Así el poeta, en su poema crea una unidad con la palabra, esas palabras que tratan de apresar lo más tenue, lo más alado, lo más distinto de cada ser, de cada instante. El poema es ya la unidad no oculta, sino presente, la unidad realizada, diríamos, encarnada» (MARÍA ZAMBRANO, *Filosofía y poesía*, México, FCE, 1996, pp. 21-22).
- 9 «11 de enero de 1993. El título de mi próximo (¿cuándo?, ¿el último?) libro de poemas será *Fragmentos de un libro futuro*» (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 317).

aún en la quietud, mientras que la filosofía aspira a la sola quietud y la fijeza.¹⁰ Las dos disciplinas nos ayudan a explicar lo inexplicable. El lector de poesía debe entender y aceptar este proceder, debe entenderlo como vía única de acceso a la palabra sagrada manifestada sin búsqueda.¹¹

Siega el poeta donde no sembró y recoge donde no esparció, aunque debe crear las condiciones propicias para la revelación.¹² Deberá desaparecer y dejar que su yo sea invadido felizmente por el verbo:

BORRARSE

Sólo en la ausencia de todo signo
Se posa el dios.¹³



Imagine 1: BORRARSE. El sujeto se desdibuja, se disgregan los límites de su forma. MANUEL FALCES, *José Ángel Valente. Para siempre: la sombra*, Madrid, Fundación Telefónica, 2001, s.p.

- ¹⁰ «28 de febrero de 1987. Hay una poesía-pensamiento a la que termina por derivar el pensamiento –la razón– desasistido al cabo de sí mismo. Novalis, Hölderlin, Leopardi» (*ivi*, p. 245).
- ¹¹ «Siempre estoy en contra de las explicaciones del texto como entrada en el texto mismo. Para entrar en el texto lo que hay que hacer es dejar que el poema aparezca. Si no hay esa aparición no se produce contacto con lo poético jamás. Ése sería el modo propio de conocer la poesía» (*Poesía y experiencia del desierto*, cit., VALENTE, *El ángel de la creación*, cit., p. 146).
- ¹² Mt 25, 24-29.
- ¹³ *Al dios del lugar*, JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006, p. 464.

Notemos los signos en la intensidad de este breve poema.¹⁴ La mayúscula del verbo que implica al existente; el verbo *borrar*, que aparece aquí renovado gramaticalmente, de tal manera que el complemento – borrar algo o a alguien – está constituido por el pronombre *se*: “borrar (*se*) a sí mismo”. La explicación de los ajustes que el poeta necesita para construir la idea poética¹⁵ de la desposesión no nos puede alejar de lo que percibimos cuando miramos los trazos de las letras mayúsculas sobre la página: «BORRAR-SE».¹⁶ *Borrar* es indisociable del yo, el existente *se* borra; desaparece el individuo y su circunstancia.¹⁷ Como en otros poemas, Valente utiliza la reiteración de un sonido, que funciona como mantra o ritmo espiritual, que nos vincula al poema y a la idea de un modo involuntario pero efectivo. En este caso se trata del fonema /s/: *se, solo, ausencia, signo, se, posa*; ese sonido susurrante, como en un ritual misterioso, nos prepara para la palabra definitiva: *dios*. La misma idea se construye cuando el poeta describe el proceso de la creación poética, que no es un *hacer* sino un *estar*; llegándose a la creación por desprendimiento¹⁸ involuntario:

ESCRIBIR es como la segregación de las resinas; no es acto sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño o de los sueños, sino de los barro oscuros donde las figuras de los sueños fermentan. Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar.¹⁹

Los indicios de significación en este texto se distribuyen entre los tres verbos que establecen la idea de la quietud, y determinan el armazón del sentido, que serán amplificados en una imagen impregnada de detalles. Los verbos son, primero, *escribir*, fundamental y en mayúsculas para que nos detengamos, y retomado luego, para concluir la idea única, junto a los otros dos verbos necesarios: “escribir” no es *hacer* sino *estar*. Y, además, un verbo de transición: “aposentarse”, es decir, instalarse en una morada, permanecer. Definitivamente, subraya la importancia de *estar* frente a *hacer*. Por lo tanto, hablamos de *borrarse*, de hacerse hueco para facilitar el advenimiento del Dios, del Verbo.²⁰ Es in-

14 «21 de junio de 1983. Poema corto y poema breve: no hay que confundir la duración con la extensión. Un haiku es un poema breve de larga, a veces enorme, duración» (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 227).

15 Consideramos que la idea es, en el poema, el resultado de la acción del poeta que ha de “habilitar instrumentos lingüísticos” para que se expresen en una estructura ordenada que nos permite finalmente encontrar un fragmento de sentido que nos contenga o nos incluya. La armonía verbal, espacial y musical rítmica son constituyentes de la idea.

16 «El creador tiene que ir acostumbrándose a la aniquilación del “yo” que es el proceso de purificación espiritual. [...] Quizás nuestro último cometido sea la fusión con el cosmos en el seno de la nada, aunque positiva» (*Anatomía de la palabra*, entrevista con Nuria Fernández (2000), VALENTE, *El ángel de la creación*, cit., p. 444).

17 Valente escribió sobre una borrosa imagen suya captada por Falces: “Borrarse: ser sólo huella”, MANUEL FALCES, *José Ángel Valente. Para siempre: la sombra*, Madrid, Fundación Telefónica, 2001, s.p.

18 «29 de mayo de 1987. Se escribe por pasividad, por escucha, por atención extrema de todos los sentidos a lo que las palabras acaso van a decir» (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 247).

19 *Mandorla*, VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 409.

20 “En el principio era el Logos / y el verbo era cerca de Dios / y el verbo era Dios.” Valente llevó al poema, como explicación de su propia experiencia poética, el Evangelio según San Juan. La cita se hace por la versión que se publicó en FALCES, *José Ángel Valente*, cit. El texto completo, *Kata Ioanen* presenta la variante siguiente: “En el principio era la Palabra / y la Palabra estaba cerca del Dios / y Dios era la palabra” (VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 619).

terésante notar cómo Valente elabora el texto semánticamente; las palabras aparecen ordenadas espacialmente por sustratos, desde la superficie hasta la profundidad del fondo originario: *musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo*. La verdad de esa segregación que es la escritura se subraya y se precisa para asegurar que no es algo soñado sino el origen de la posibilidad de todo sueño. El poeta es absolutamente riguroso en la construcción de la materia del poema y no manifiesta ninguna duda cuando enuncia la idea, que es la razón del texto.²¹ Poco podemos hacer más allá de escuchar, permanecer atentos y humildes, abrir la puerta y practicar la paciencia. Y tener fe.²²

La obra poética sitúa espíritu y materia en continuidad, pero la creación no es un acto de voluntad sino de reconocimiento²³ y que puede ser culminado gracias al que se vacía y se predispone para registrar un simple rumor, una sustancia esencial, una leve respiración.²⁴ La realización material, el poema, ha de partir de una necesidad interior que materializa esa percepción sin límites, ese hálito casi imperceptible.

En palabras del maestro Lezama Lima:²⁵ «Valente sabe lo que es la verdadera comunicación, el silencio que entreabre la almendra de una blancura presente por ausente, el silencio que se articula y ofrece».²⁶ Es en el lenguaje del no saber, del no entender, donde converge la teoría del conocimiento poético de los dos grandes poetas que participan de esa experiencia mística en la que la razón poco importa y se produce un acercamiento a la palabra de la desrazón: «La palabra de la locura y la palabra de la poesía coinciden en este extremo. La primera suspende el orden codificado del *intelligere*, la segunda es anterior a él».²⁷ Escriben los dos poetas sobre un entender que no puede traducirse con el lenguaje instrumental y racional. Lezama transcribirá del latín *intelligere incomprehensibiliter*; Valente incorporará esa cita a los ensayos de *La piedra y el centro* en más de una ocasión. En *La memoria del fuego*, por ejemplo, vuelve a explicarse la imposibilidad de la palabra poética reclamando “un *intelligere incomprehensibiliter*, un entender incomprensiblemente”.²⁸

21 «En efecto, lo poético exige como requisito primero el descondicionamiento del lenguaje como instrumentalidad. El lenguaje concebido como sola instrumentalidad deja de participar en la palabra» (*Sobre la operación de las palabras sustanciales*, VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 301).

22 «Estado de escritura. Estado de espera o de escucha, no del que va a decir o a utilizar la palabra –palabra que, ciertamente, suspende el lenguaje en su instrumentalidad, sino del que va a comparecer ante ella. ¿Dónde?» (*Desierto, exilio. La memoria del fuego*, *ivi*, p. 430).

23 «Creo que la creación consiste en habilitar unos instrumentos lingüísticos para dejar que se expresen. La labor del escritor es tender una red que se lanza a lo profundo, a los abismos. No concibo la escritura como intencionalidad. Lo importante es tender la red» (*En torno a Variaciones sobre el pájaro y la red*, entrevista con Amalia Iglesias (1991), VALENTE, *El ángel de la creación*, cit., p. 137).

24 «19 de abril de 1987. Cuando en el camino hacia la escritura percibimos un ritmo, una entonación, una nota, algo que es, sin duda, de naturaleza radicalmente musical, algo que remite al número y a la armonía, la escritura ha empezado a formarse. Escribir exige, ante todo, del oído una gran acuidad» (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 246).

25 «12 de diciembre de 1967. En la palabra poética de Lezama lo que importa es la tensión del arco, la pura trayectoria de la flecha, como si ésta fuera ajena al blanco al que, sin embargo, debe alcanzar» (*ivi*, p. 116).

26 JOSÉ LEZAMA LIMA, *José Ángel Valente: un poeta que camina por su propia circunstancia*, en «Revista de Occidente», IX (1976), pp. 60-61, pp. 60-61.

27 *Sobre la operación de las palabras sustanciales*, VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 303.

28 *Ivi*, p. 304.

Hemos partido, por partir de algún lugar de los muchos que podríamos elegir en la obra de Valente, de la idea central del *intelligere incomprehensibiliter* de la palabra poética que remite a un indecible²⁹ que le da origen. Palabra que no se identifica, que comienza en un límite en el que el decir es imposible, y que se realiza en un abismo.³⁰ Frente al texto, casi inermes y desposeídos, hemos querido iniciar nuestra propuesta de lectura³¹ a tientas de los textos poéticos valentianos desde su articulación semántica y sintáctica, en un ejercicio que busca vislumbrar lo poético por medio del análisis de la materia que lo constituye, haciendo fácil ver lo difícil que resulta lograr la sencillez y la sobriedad de la perfección poética. Como ya hemos anunciado, en estas notas buscamos un ejercicio de lectura desprovista, –desproveída o desprevenida– es decir una lectura a tientas o a ciegas, a través de la relectura que ha querido olvidarse de lo que había leído. Se trata, en fin, como decíamos en nota al comienzo, de prescindir de sustratos inevitablemente acumulados con el tiempo y acercarnos a los poemas, como un lector inocente.³² Y buscaremos sentirnos primero ajenos, perplejos, ciegos y luego, irremediabilmente atrapados y unidos a las palabras del poema, que ofrecen claridad cuando el ojo detenidamente las mira, incluso desde el olvido de lo que hemos sabido. Sin marcas, en un acercamiento originario nos encaminamos hacia la visión, aun partiendo de la oscuridad de nuestros ojos cerrados. La ceguera es previa a la luz y solo por la maestría del lenguaje y el trazo en el espacio blanco acabaremos viendo.

En *Sobre la operación de las palabras sustanciales*,³³ vuelve Valente a citar a Lezama en su hermosa imagen «La luz es el primer animal visible de lo invisible». Aunque pudiera parecer que sus prácticas poéticas están muy distanciadas, abundando Lezama en el barroquismo y prefiriendo Valente la sobriedad expresiva, hay un instante en el que el cubano camina hacia cierto despojamiento y Valente intensifica su silencio definitivamente, a partir de *Mandorla* y *El fulgor*. La convergencia de pensamiento es evidente, y se aproxima en su realización en un ejemplo en el que el concepto de vacío se explica de dos modos esencialmente iguales. Podemos entender que el vacío central une sus dos experiencias; leemos a Lezama en *El pabellón del vacío*:

¿La aridez en el vacío es el primer y el último camino?
Me duermo en el tokonoma

29 «Empieza la palabra poética en el punto o límite extremo en que se hace imposible el decir. Empieza en lo imposible «Sobre la imposibilidad de la palabra» (*La memoria del fuego*, VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 430).

30 «9 de agosto de 1980. Wittgenstein, *Pensamientos diversos* [...] De 1931: Lo inexpresable es tal vez el fondo sobre el que cuanto he querido expresar adquiere significado. [...] Lo inexpresable está contenido -inexpresablemente- en lo que está expresado» (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 199).

31 «La poesía no se lee como otro tipo de texto [...] La poesía se lee de manera discontinua. [...] La palabra poética es una palabra inconsútil, si verdaderamente es poética, no se consume nunca» (*Poesía y experiencia del desierto*, cit., VALENTE, *El ángel de la creación*, cit., p. 145).

32 «[...] yo diría que es la palabra extrema (la poesía), ¿y por qué razón?: porque es la que desinstrumentaliza más el lenguaje, por eso es también la palabra que pide mayor preparación del receptor para escucharla. Porque la dificultad cuando se habla de poesía...es que dicen que la poesía no se entiende. Entonces mi respuesta es: en efecto, no se entiende, porque si se entiende, es que no vale nada» (*Poesía y experiencia del desierto*, cit., *ivi*, p. 148).

33 VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 300.

Evaporo al otro que sigue caminando.³⁴

Y a Valente en *Poema*:
 Cuando ya no nos queda nada
 el vacío del no quedar
 podría ser al cabo inútil y perfecto.³⁵

La aridez del vacío y la evaporación lezamiana en *El pabellón del vacío* se convierte, en *Poema*, en una idea sintética perfectamente acabada, desarrollada en tres únicos versos que se construyen de modo que las palabras van incorporando la tensión que sustenta la idea, y que terminan en una contradicción aparente que nos suspende en ese vacío para, a continuación, liberarnos.

Obligatoriamente hemos de partir de los indicios temporales que Valente utiliza magistralmente en sus poemas. La locución *Cuando ya* introduce, con la condición adverbial, el tiempo, aún sin nombrarlo; construye un espacio de enunciación en el que desde el presente se refiere al pasado, posibilitando que percibamos la verdadera dimensión de ese recorrido. Así alarga y afirma la experiencia del poema y nos sitúa en una llanura vacía, sin referentes, expectantes; se amplía ese tiempo de espera en el que el poeta nos regala una negación. Cuando escribe *no* se refiere a nosotros, y también lo hace cuando escribe *nos*, y nos confirma que somos desposeídos. Estamos ahora dentro del poema y la carencia ya nos ha afectado irremediamente: *Cuando ya no nos queda nada*.

El último verso constituye la resolución de la idea o armazón que concierne el poema. Ha sido construido del mismo modo que el primero, pero además se le ha añadido la potencia de la contradicción. Es decir, cuando el poeta escribe *podría ser al cabo* está alargando la experiencia con la introducción del condicional y la referencia al extremo (cabo, *caput*, cabeza); está igualmente preparando, con ese tiempo añadido, la introducción del inesperado fragmento conclusivo. No podremos percibir los adjetivos *inútil* y *perfecto* por separado, ni acumulados, sino de un solo golpe, como un único sustantivo unido indisolublemente a vacío *inútil* [*inu' til*] y *perfecto* [*per 'fek to*] en una relación de necesidad. *Vacío es inútil y vacío es perfecto, e inútil es perfecto.*³⁶ La determinación constructiva nos hace percibir una cadena semántica y rítmica que nos arrastra en progresión constante, y nos impide volver atrás. Los acentos del verso final y el tempo lento, ganado, no por la profusión de ornamento, sino por la selección de léxico temporal aparentemente poco significativo, nos permite percibir la sobriedad y la humildad que constituyen la grandeza de la creación artística: el vacío es perfecto en su carencia; su valor reside en la potencialidad del hueco, su origen es la retracción.

34 *Fragmentos a su imán*, JOSÉ LEZAMA LIMA, *Fragmentos a su imán*, en *Poesía Completa II*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 134.

35 *Mandorla*, VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 343.

36 «3 de agosto de 1980. [...] El silencio es la memoria primordial. O la memoria primordial es una memoria del silencio» (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 199).

2 ESPACIO Y CUERPO

En su ensayo *Perspectivas de la ciudad celeste* incluirá el poeta el espacio de la casa en su universo poético en el que la ascensión a la luz es la aspiración única, lograda en solo unos pocos instantes radiantes. La necesidad de los contrarios construye la armazón reflexiva del poema. Oscuridad y luz. Ascensión a la luz desde la oscuridad. Espacio de la realización o de la vida. La transición, el espacio intermedio, la escalera entre esos dos extremos, elementos gráficos en el dibujo y matéricos en la construcción; extremos límites al fin donde el sujeto existe: el subsuelo y el cielo; el sótano y la azotea:

¿Cómo pensar o imaginar la azotea sin imaginar o pensar el sótano? Dos espacios extremos de la construcción y, sin embargo, dos espacios tan íntimamente unidos. Una escalera de caracol une en la casa uno y otro punto. En el camino entre ambos se realiza, en verdad, toda la obra alquímica: la ascensión de la cripta a la luz.³⁷

El poeta se refiere a una escalera, se inspira en la suya, en una antigua casa de clérigo almeriense. Esa escalera, en la que el poeta quiso fotografiarse alguna vez, significaba el lugar de las potencialidades, de la latencia y de la posible existencia. Girando en la escalera de caracol, en una lenta danza ritual y en un movimiento automático, sin consciencia, el cuerpo sube lento hacia la luz en un movimiento rítmico e hipnótico “y así realiza la obra alquímica” y la ascensión mística.

Recupero ahora en mi memoria las palabras del poeta sobre espacio y arquitectura, compartidas en su propia casa almeriense, o bajo los soportales de Santiago de Compostela mirando la fachada de la Catedral en la Plaza del Obradoiro. Tenía una percepción poética de la disciplina arquitectónica y entendía que el espacio forma parte de la reflexión sobre la existencia. Su reflexión sobre la arquitectura y la poesía en conjunto, unifica las dos experiencias. Y se explica por la necesidad el espacio vacío. Como el que se produce en esa escalera, que es un vacío entre dos límites, uno inferior y otro superior. La arquitectura acota un vacío, un espacio para que el hombre habite, y el vacío permite esa acotación. Vacío; hueco, símbolo de la existencia representado en la escalera ascendente hacia la azotea o la luz. Del no ser al ser, la casa; del sótano a la azotea:

Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas, dales nombres: para que lo que no está, esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda el humus: se despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco a tantas mi morada.³⁸

37 «¿Cómo ascender si antes no hemos descendido? Sólo por eso, puedo ahora, arriba, en la plenitud celeste, convocar al universo, llamar a los vivos y a los muertos, es decir, apurar mi luminosa copa de sombra» (*Perspectivas de la ciudad celeste, Variaciones sobre el pájaro y la red*, VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 426).

38 *Tres lecciones de tinieblas, Bet*, VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 397. *Bet* es la segunda letra de la Torá, toma el valor del número 2 y significa *casa* en varias lenguas semíticas.

El poeta introduce, en esta narración del origen, el cuerpo y la memoria a partir de la casa, que se convierte en *morada* durante el proceso. Si hacemos una recreación del texto exponiendo cómo se relacionan los conceptos dentro del mismo, encontraremos una explicación. La enumeración inicial revela un proceso de humanización del espacio; *casa* como almacén que acota el espacio va adquiriendo hálito, vida, progresivamente. Porque *lugar* añade a ese espacio acotado una marca espiritual, y habitación incluye al ser que habita; el espacio se vuelve privado, se hace íntimo para finalmente convertirse en *morada* o espacio con *memoria*.³⁹

Casa, memoria, morada y cuerpo; el espacio vacío, cóncavo se hace cuerpo.⁴⁰ La extensión se precisa – casa se hace morada y cuerpo es la casa del existente, morada y memoria. Casa más memoria se transforma en morada. En la enumeración, memoria es cuerpo y se materializa en un centro; surgen de ella la materia y las formas. El sujeto, ensimismado, nos habla de su encarnación, en la oscuridad aún, y afirma: yo puedo, a tientas, reconocer en un ejercicio de memoria, las formas de mí mismo; mi cuerpo se transforma, en ese acto de reconocimiento, en mi morada. Se encarna el ser en el espacio vacío de la casa, la *morada* adviene después de ese reconocimiento por la memoria. El espacio germinal se convierte en morada o espacio con alma. El camino obliga a la enumeración del recorrido conceptual que va del no ser al ser. La casa tiene un alma que la habita, el cuerpo es la casa del ser, el cuerpo es después la morada del ser que se ha encarnado en él y tiene así duración, fulguración, presencia, porque es memoria. La memoria del ser, memoria ancestral, lo constituye, lo crea, lo individualiza. Es la narración poética del origen.⁴¹ Fijémonos en la importancia de las sutiles y poderosas variantes en las enumeraciones, graduales y extraordinariamente significativas. La segunda enumeración es igual a la primera salvo por la introducción de la palabra *memoria*, crucial en la evolución del discurso.

El cuerpo, casa del ser, será tratado poéticamente como una arquitectura en diversas ocasiones. Se evoca como una torre que se desmorona, como un edificio en ruinas; como una ciudad atacada desde el subsuelo, de manera imperceptible y que se derrumba desde su cabo, “encima de sí”, de modo que los tejados quedarán artificialmente encima de sí mismos. Estamos ante un discurso sobre la desaparición, motivo intensamente tratado por Valente, como veremos en otros ejemplos de *Fragmentos de un libro futuro*:

El cuerpo se derrumba
desde encima
de sí
como ciudad roída
corroída,

39 « Toda experiencia extrema del lenguaje tiende a la disolución de éste. Como tiende la forma a su disolución en toda experiencia extrema de la forma » (*Sobre la lengua de los pájaros, Variaciones del pájaro y la red, ivi*, p. 422).

40 « Con las manos se forman las palabras, / con las manos y en su concavidad / se forman corporales las palabras / que no podíamos decir » (*El fulgor XXVI, ivi*, p. 453).

41 « 23 de agosto de 1980. Narrar es repetir lo ya narrado. Repetición de lo narrado en la infinita variedad de sus formas. Desde el origen del fluir temporal. Narrar es propiciar la duración. Una argucia para no morir y para revincularse por encima del tiempo » (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 199).

muerta.
 No conoció el amor.
 El cuerpo
 caído sobre sí
 desarbolaba el aire
 como una torre socavada
 por armadillos, topos, animales
 del tiempo,
 nadie.⁴²

El poema, fonética y espacialmente, nos evoca el derrumbamiento de una ciudad, de una torre desprovista de su orgullo, erguida y sobresaliente sobre el resto de las edificaciones. *Cuerpo, derrumba, roída, corroída, muerta*; las palabras tienen un ritmo descendente y un sonido ruidosamente fúnebre, gracias a la dura repetición del fonema /r/ y una disposición vertical que se interrumpe levemente gracias a la pausa que se realiza en un verso más largo y que introduce un cambio espacial. “No conoció el amor” es una explicación a esa corrosión. Y nos sitúa ante un discurso que cambia el tiempo verbal al pretérito, ya que la visión no está ahora en el proceso sino en la consumación de la caída. El cuerpo es, en este instante, una torre socavada por el tiempo, que lo disuelve, lo convierte en nadie, un no existente sin memoria. El cuerpo ha dejado de ser morada. Esta idea cierra el libro *El fulgor*: “Y todo lo que existe en esta hora/ de absoluto fulgor/ se abrasa, arde/ contigo, cuerpo/ en la incendiada boca de la noche.”⁴³ Todo se termina cuando el cuerpo se extingue. Encontramos aquí el tema del cuerpo aniquilado, el fin de la existencia de lo corpóreo, con la presencia del paso del tiempo que establece una igualdad entre el hombre y las arquitecturas; siendo el hombre igualmente una imagen de una arquitectura, un organismo en el que todas sus partes y funciones están en relación y actúan o se exponen como una unidad. Su desaparición lleva a la negación del nombre, de la existencia: “nadie”.

En *Mandorla* leemos un ejemplo similar, en el que el cuerpo inerme se entrega al desaparecer su verticalidad y con ella su aparente dominio, representado por los andamios que lo sostienen y las torres que lo defienden y lo aíslan. El cuerpo ahora está desnudo, aislado, a solas con su verdad:

El desnudo hostigado por tantos juramentos se deslizó en la noche. Pero la noche dijo todos sus secretos. Cayeron los andamios, se abatieron las torres. Siniestras las solapas llamaron a tu puerta. No tengo identidad dijiste. Y el desnudo volvió solar al día.⁴⁴

Metonimias arquitectónicas van a aparecer de nuevo cuando se evoca el cuerpo de otro; por ejemplo, en los poemas de amor carnal, en los que se sexualiza el espacio; es el

42 *El fulgor*, III, VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 44.

43 «Palabra que renace de sus propias cenizas para volver a arder. Incesante memoria, residuo o resto cantable: 'Singbarer Rest' en expresión de Paul Celan. Pues, en definitiva, todo libro debe arder, quedar quemado, dejar sólo un residuo de fuego» (*La memoria del fuego*, VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 431).

44 *Desnudo*, VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 409.

caso de un poema extraordinario, *Mandorla*, que pertenece al libro del mismo título, y en el que el cuerpo femenino se evoca mediante la figura de la almendra que, en la arquitectura románica, es la forma que encierra la imagen del dios:

Estás oscura en tu concavidad
y en tu secreta forma contenida,
inscrita en ti.

Acaricié tu sangre.

Me entraste al fondo de tu noche ebrio
de claridad.

Mandorla.⁴⁵

La presencia de la segunda persona verbal se despliega en todos los versos. Significativa es la reiteración de la forma “tu” como pronombre o adjetivo: *tú* estás, *tu* concavidad, *tu* secreta forma, inscrita en *ti*. La divinidad está en la almendra, en la mandorla, que permanece estática, por encima del tiempo, como la divinidad.

3 LA DESAPARICIÓN

La desaparición del yo es una indagación constante en la obra de Valente, de manera muy intensa en sus *Fragmentos de un libro futuro*⁴⁶ al que pertenecen los poemas que analizaremos a continuación. La desaparición implica al cuerpo como estructura que sostiene al existente, que es memoria, y se produce, precisamente, en la imposibilidad de la memoria. El poeta interroga a su yo –tú– y, como en otras ocasiones, el uso del tú le facilita una respuesta a lo incomprensible. “Tú”⁴⁷ y “Dime” cierran el discurso, lo ensimisman en un espacio de dolorosa intimidad y ante una pregunta retórica. Si *tú* no me reconoces no puedes llorar por mí; sin memoria no hay compasión y no hay memoria si el sujeto se vacía y deja de ser –alguien nombrable– para ser *nadie*.⁴⁸

Pero tú, muerto,
ya no puedes llorar, llorarme.
Dime.⁴⁹

45 *Mandorla*, *ibidem*.

46 «11 de enero de 1993. El título de mi próximo (¿cuándo?, ¿el último?) libro de poemas será *Fragmentos de un libro futuro*» (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 317)

47 «21 de enero de 1989. Cuando escribo la palabra *yo* en un texto o éste va, simplemente, regido por la primera persona del singular sé que, en ese preciso momento, otro ha empezado a existir. Por eso, muchas veces, al yo del texto es preferible llamarle *tú*. *Je est un autre*» (*ivi*, p. 255).

48 «Nadie. No estoy. No estás. ¿Volver? No vine nunca» (*Nadie*, VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 547).

49 *Insomnio*, *ivi*, p. 544.

Los poemas insisten en esta idea de la pérdida del ser que un día tuvo memoria y en la tragedia irremediable de la pérdida: “qué dolor el morir”,⁵⁰ llorar por lo perdido cuando tu huella ha sido borrada para siempre.⁵¹ Evocación de las aguas del lago Leteo, aguas del olvido y de una futura reencarnación. Los versos sostienen las sombras de la pérdida: lo perdido es la huella borrada por la sucesión, en un proceso del que necesariamente formamos parte, y una esperanza, que es la vuelta a lo primordial, a las aguas primeras: “El fin es el comienzo”.⁵²

La imagen de la caída está relacionada con la desaparición, sin embargo, su tratamiento poético no es trágico, no conlleva la nada, sino que ofrece el paso a lo trascendente. *Caer* será sinónimo de una ascensión espiritual. Es revelador el tratamiento poético de las dimensiones espaciales, y su elaboración semántica. Nos detendremos primero en *Ícaro*, un poema perteneciente a *Mandorla*:

Sobre la horizontal del laberinto
trazaste el eje de la altura
y la profundidad.
Caer fue sólo
la ascensión a lo hondo.⁵³

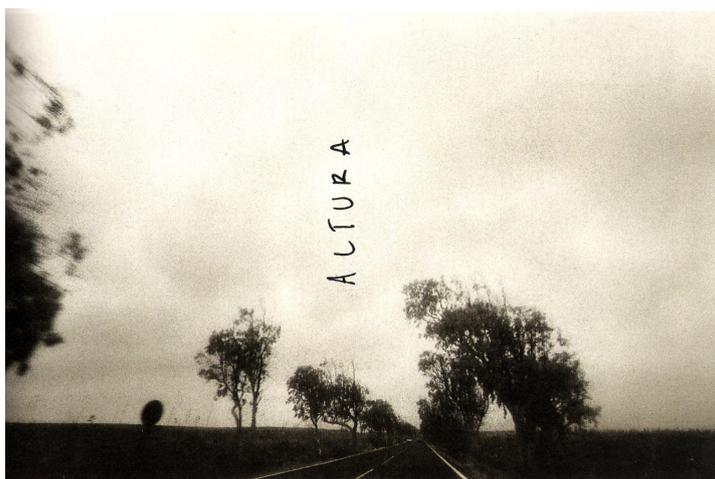


Immagine 2: Imagen de Manuel Falces y manuscrito de Valente; ambos reflexionan sobre la geometría y la representación en el espacio. MANUEL FALCES, *José Ángel Valente. Para siempre: la sombra*, Madrid, Fundación Telefónica, 2001, s.p.

50 « [...] qué dolor el morir, saber que nunca/alcanzaré los bordes/del ser que fuiste para mi tan dentro/ de mí mismo/ » (*Elegía: fragmento, ivi*, p. 553).

51 « LLORAR por lo perdido cuando no deja huella el pie en la arena que no sea borrada por la cierta sucesión de las aguas » (*Llorar por lo perdido, ivi*, p. 544).

52 « [...] No sé si salgo o si retorno/ ¿Adónde? / Nadie / me dice adiós. Nadie me espera... » (*Luces hacia el poniente, ibidem*).

53 *Ícaro, ivi*, p. 422.

El poema nos ofrece un indicio que ayuda a visualizar la idea; se trata del título que nos remite a una historia mítica muy arraigada en nuestra cultura. Ícaro no se conforma y quiere volar, pero fracasa porque la trayectoria de su vuelo es imperfecta. Ahí termina la historia de un fracaso. Valente recuperará y transformará el sentido de esa caída.

La espacialidad en el poema es primordial, gracias a ella visualizamos la geometría de una cruz. Ícaro es la representación de la búsqueda del conocimiento y se propone descubrir la estructura del «laberinto» que en el texto aparece obviamente asociado al personaje mítico porque evoca su origen como hijo del arquitecto que lo construyó. Pero no es la literalidad del mito lo que importa al poeta, sino las posibilidades reflexivas de la geometría. En nuestra mente, tenemos la imagen de las ordenadas y las abscisas y pensamos en dimensiones espaciales seguras: vertical y horizontal. Según el poema, en la búsqueda del conocimiento hay dos sentidos, la *altura* y la *profundidad*, naturalmente trazados sobre el mismo eje espacial. Valente nos señala dos espacios: la altura es ascendente y la profundidad es lo contrario; sobre la horizontal «del laberinto» y bajo la horizontal del mismo. De ese modo lo visualiza el poeta cuando escribe «ALTURA» sobre las imágenes de Manuel Falces,⁵⁴ en donde «altura» aparece, únicamente, como línea vertical ascendente desde la tierra al cielo.⁵⁵ El poema nos sorprende en su conclusión, y nos damos cuenta de que la facilidad con la que habíamos reconocido la historia de Ícaro, anunciada en el título, nos pide una reflexión. Valente se apoya, una vez más, en la tensión de la contradicción semántica: “Caer fue sólo / la ascensión a lo hondo.” Los dos versos finales nos llevan a una reflexión original, y nos alejan de la recreación de una referencia mitológica. El poeta nos obliga a meditar sobre el camino del conocimiento, que no estaba en alcanzar la altura, sino en obtener la profundidad. La primera es una dimensión espacial identificable en la imagen del vuelo, la segunda es una dimensión espiritual irrepresentable, únicamente imaginable para el que la alberga en su interior. Esta idea se reelabora sintéticamente en el poema *CAER en vertical*: «CAER en vertical. Sueño sin fin de la caída. Qué repentina formación el ala».⁵⁶

Caer y ala abren y cierran el poema-verso. Constituyen un contraste semántico y exigen la elaboración de un discurso que no está escrito y que hemos de elaborar para recomponer el sentido de la contradicción y comprender la profundidad del vuelo que nos anuncia “el ala”, que es, aquí, también memoria.⁵⁷

La preparación para la desaparición, para aceptar y elaborar ese instante, es una preocupación consciente del individuo y ocupa la mayor parte de los poemas de *Fragmentos de un libro futuro*. Proponemos, para terminar esta lectura, un acercamiento a *Proyecto de epitafio*:

54 FALCES, *José Ángel Valente*, cit., s.p.

55 La imagen representa un paisaje nocturno atravesado por una carretera cuyas líneas paralelas se encuentran en el infinito. Sobre ese espacio, el poeta escribe en mayúsculas y en vertical ascendente: «ALTURA» (*ivi*, s.p.)

56 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 543.

57 En otros casos, el poeta escribirá “ala” en distinto sentido, esta vez sin vuelo y sin memoria: «ESTÁBAMOS en un desierto confrontados con nuestra propia imagen que no reconocíamos. Perdimos la memoria. En la noche se tiende un ala sin pasado. Desconocemos la melancolía y la fidelidad y la muerte. Nada parece llegar hasta nosotros, máscaras necias con las cuencas vacías. Nada seríamos capaces de engendrar. Un leve viento cálido viene todavía desde el lejano sur. ¿Era eso el recuerdo?» (*Lotófagos, ivi*, p. 553).

De ti no quedan más
que estos fragmentos rotos.

Que alguien los recoja con amor, te deseo,
los tenga junto a sí y no los deje
totalmente morir en esta noche
de voraces sombras, donde tú ya indefenso
todavía palpitas.⁵⁸

Visualmente, encontramos un espacio blanco que subraya la emoción de la difícil aceptación de la desaparición. Después llega la consolación en forma de oración. *Tú*, que es *yo*, ya existe sólo como recuerdo fragmentario de sí mismo. En la antesala de la desaparición, de morir totalmente, ruega no ser olvidado, es un ser frágil y agónico que *todavía*, por un tiempo indeterminado pero breve, tiene aliento.⁵⁹

En este poema observamos dos versos iniciales que declaran y asumen la proximidad de la muerte en un contexto de destrucción del yo, como se desprende de la doble desmembración que nos evoca la expresión *fragmentos rotos*; el yo se ha desarticulado en su proceso de agotamiento. Aunque pervive la dualidad *yo/tú* en esos fragmentos, la unidad ha sido resquebrajada. En esta circunstancia, el sujeto poético no pide no morir, sino que lo asume, pero ruega *no morir totalmente*, es decir, ruega ser en la memoria al menos, para que las sombras no logren devorar completamente a aquél que alguna vez existió, y pudo comprender y tuvo memoria.

Nos gustaría pensar que, con estas simples calas en el inmenso universo valentino, hemos contribuido, en alguna medida, a recoger y reunir esos fragmentos con amor y a mantener sus latidos. Los latidos del pájaro y el canto.⁶⁰ Para siempre.

⁵⁸ *Ivi*, p. 552.

⁵⁹ «Te vas saliendo/ un poco/ de la vida, over-/lapping, borde-/ando el límite impreciso en donde/ ya comienzas a estar/ lejano y próximo/ de este lado del día o aquel lado/de sombra» (*Rue du Dragon, ivi*, p. 554).

⁶⁰ El último poema escrito por Valente, fechado el día 25 de mayo del 2000, podría servir como epitafio, como síntesis brevísima de toda su obra: «Cima del canto/el ruiseñor y tu/ ya sois lo mismo». (*Anónimo, versión, ivi*, p. 582). La imagen del “ángel ruiseñor” evoca el vuelo y el canto del pájaro solitario. El canto y el cantor, fundidos. El pájaro o la palabra, se pregunta Valente citando las palabras de San Juan (*‘Dove vola el camelonte’, ivi*, p. 369).



Immagine 3: El último poema de Valente aparece contenido en esta imagen manuscrita. MANUEL FALCES, *José Ángel Valente. Para siempre: la sombra*, Madrid, Fundación Telefónica, 2001, s.p.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- FALCES, MANUEL, *José Ángel Valente. Para siempre: la sombra*, Madrid, Fundación Telefónica, 2001. (Citato alle pp. 27, 28, 36, 37, 39.)
- LEZAMA LIMA, JOSÉ, *Fragmentos a su imán*, en *Poesía Completa II*, Madrid, Aguilar, 1988. (Citato a p. 31.)
- *José Ángel Valente: un poeta que camina por su propia circunstancia*, en «Revista de Occidente», IX (1976), pp. 60-61. (Citato a p. 29.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011. (Citato alle pp. 26-31, 33, 35.)
- *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 2018. (Citato alle pp. 25-30.)
- *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006. (Citato alle pp. 27, 28, 31-38.)
- *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008. (Citato alle pp. 26, 29, 30, 32, 34.)
- ZAMBRANO, MARÍA, *Filosofía y poesía*, México, FCE, 1996. (Citato a p. 26.)

PAROLE CHIAVE

Poesía española; siglo XX; José Ángel Valente.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Eva Valcárcel (Universidad de A Coruña). Ha dirigido una decena de tesis doctorales y cinco proyectos de I+D sobre vanguardia europea y americana en sus relaciones inter-artísticas. Es autora de un libro, *El fulgor o la palabra encarnada* (1989), y varios ensayos sobre la obra de José Ángel Valente, autor sobre el que ha impartido en seminarios en varios países. Dirige un seminario anual sobre Valente bajo el título *Valente na memoria*, en el que se renueva la lectura, la exégesis y la traducción de la obra del poeta por parte de jóvenes investigadores, traductores y nuevos lectores de Valente.

eva.valcarcel@udc.es

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

EVA VALCÁRCCEL, *Valente y lo incomprensible. Fragmentos de una lectura a tientas*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», XII (2019), pp. 25–40.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – XII (2019)

“EL SUEÑO DE LA NADA”

(A VALENTE EN LOS NOVENTA AÑOS DE SU NACIMIENTO)

a cura di Pietro Taravacci, Julio Pérez Ugena, Jordi Doce

	v
<i>Introducción</i>	vii
ANTONIO PRETE, <i>In dialogo con la poesia di José Ángel Valente</i>	I
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>José Ángel Valente: nueve poemas</i>	7
EVA VALCÁRCEL, <i>Valente y lo incomprensible. Fragmentos de una lectura a tientas</i>	25
ÁNGEL LUIS PRIETO DE PAULA, « <i>Maquiavelo en San Casciano</i> » de José Ángel Valente: <i>los artefactos de una retórica al revés</i>	41
PAUL CAHILL, <i>Un reino de ceniza al alcance del viento: José Ángel Valente y la división del canto (1961-1982)</i>	57
CARLOS PEINADO ELLIOT, <i>Descenso órfico y batalla discursiva en Palais de Justice, de José Ángel Valente</i>	79
STEFANO PRADEL, <i>Máscaras del desamor: nota a Palais de Justice</i>	107
MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, <i>Ceniza y forma. Huellas de Góngora en la poesía de José Ángel Valente</i>	119
ADRIAN VALENCIANO, <i>Gottfried Benn y José Ángel Valente: fragmentos traducidos de Das späte ich en el poema xvii (el yo tardío) de Treinta y siete fragmentos</i>	147
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ, <i>María Zambrano y José Ángel Valente: la santidad del entendimiento</i>	173
SAGGI	195
FAUSTO CIOMPI, <i>S.T. Coleridge: eros demoniaco e processo iracundo. Per l'interpretazione tipologica di Christabel</i>	197
EMILIO MARI, <i>Masse e pseudo-folklore di villeggiatura (da fonti pietroburghesi di fine XIX-inizio XX sec.)</i>	229
FEDERICA D'ASCENZO, <i>Le Figaro d'Edmond de Goncourt. Défense et illustration d'un théâtre fin de siècle</i>	247
GENNARO SCHIANO, <i>Prima della fine. Immagini di città e memoria in Alberti e Semprún</i>	265
ANITA FRISON, <i>Sul sincretismo in Andrej Belyj: il pamphlet Una dimora nel regno delle tenebre</i>	285
DAVIDE SAVIO, <i>Italo Calvino tra saggismo e “silenzio” della narrativa. Il caso della Nota al Castello dei destini incrociati (1973)</i>	309
CLAUDIA CROCCO, <i>La poesia in prosa nel modernismo italiano</i>	325
FILIPPO PENNACCHIO, <i>Strategie dell'onniscienza nel romanzo italiano contemporaneo</i>	367
GIACOMO RACCIS, « <i>Il lavoro è ovunque</i> »: <i>forme del racconto e forme del potere nella narrativa di Giorgio Falco</i>	389

TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	403
GIUSEPPE SOFO, <i>Errore creatore. La notion d'erreur dans la théorie, la pratique et la didactique de la traduction</i>	405
MADDALENA LA ROSA, <i>Dall'erudizione al gusto : Cesarotti professore e la traduzione dal greco</i>	429
PAULINE JACCON, « <i>a strange new kind of / inbetween</i> » : <i>Anne Carson et l'impulsion créative en traduction</i>	449
REPRINTS	469
ADALGISA MINGATI, <i>Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica</i>	471
MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, <i>La morfologia del Colpo di pistola di Puškin</i> (a cura di Adalgisa Mingati)	493

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013

Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.