

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

12

20
19

T
B

ISSN 2284-4473

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.

JOSÉ ÁNGEL VALENTE: NUEVE POEMAS

ARMANDO LÓPEZ CASTRO – *Universidad de León*

Los poemas seleccionados y analizados en este ensayo se encuentran entre los más significativos de José Ángel Valente. Son poemas que pertenecen a distintas épocas y con los que el autor ha convivido largamente, pues, como ha señalado Nietzsche, la filología es el arte de la lectura lenta y demorada. Por su parte, Valente siempre ha pensado que el lector no debe aproximarse al poema con una teoría previa, que con frecuencia llega a condicionar su interpretación, sino que debe exponerse a lo que el poema quiera decirle, recordando, en este sentido, la afirmación de Novalis de que escribir poesía no es hablar con el lenguaje sino dejar que el lenguaje hable en uno.

The poems selected and analyzed in this essay are among the most significant of José Ángel Valente. They are poems that belong to different periods and with which the author has lived a long time, because as Nietzsche has pointed out, philology is the art of slow and delayed Reading. For his part, Valente has always thought that the reader should not approach the poem with a previous theory, which often comes to condition its interpretation, but should be exposed to what the poem wants to say, remembering, in this sense, the statement of Novalis that writing is not talking to language but letting language speak in one.

Una de las reglas de toda creación artística es penetrar en lo real y devolverlo transformado en la materialidad formal de la expresión. Nunca menos, siempre más. En varias ocasiones, José Ángel Valente se ha referido, con su habitual ironía, al conflicto entre la objetividad de la teoría, cuya verificación suele llegar demasiado tarde, y la singularidad del análisis, que es lo único que justifica la escritura. En el páramo actual de los estudios filológicos, donde sobran las ideas y faltan los análisis, lo enigmático ha dado paso a lo evidente, olvidando que la realidad es una ilusión y que cualquier lenguaje, sobre todo el poético, debe intentar desenmascararla. Porque al poema no hay que ir con una teoría previa, sujeta a lo efímero de la moda y que suele condicionar su interpretación, sino *exponernos* a lo que su lenguaje quiera decirnos («Escribir no es hablar con el lenguaje, sino dejar que el lenguaje hable en uno», dice Novalis en uno de sus *Fragmentos*), pues sólo así la palabra podrá alcanzar su virtualidad y transparencia. En una escritura como la de Valente, concebida como experiencia límite y en donde la indeterminación del *punto cero* aparece como símbolo de la libertad del lenguaje, es necesario que la desaparición se mantenga viva, pues lo que hace aquí posible la ambigüedad entre el arte y lo real es la destrucción creadora, la continuidad con su nada.¹

La relación entre la inclinación hacia la muerte y la avidez por la vida es una constante antropológica. A ella responde la escritura de José Ángel Valente, que discurre bajo el signo del no lugar, espacio que libera a quien lo penetra de sus determinaciones habituales. Lo significativo del no lugar es su anonimato, donde la soledad se hace forma de máximo compromiso con la realidad en su plenitud. Esta visión sintética se halla plena-

¹ En su ensayo *De la destrucción como fundamento*, que aparece como prólogo de *El fin de la edad de plata*, señala J. Ancet: «Quién escribe, en el momento en que escribe, no es ya el individuo, que está hinchado por su propio ego. La desaparición de éste es condición de toda escritura auténtica. El sujeto sólo puede aparecer tras las ruinas del “yo”» (JACQUES ANCET, *De la destrucción como fundamento*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *El fin de la edad de plata*, Barcelona, Tusquets, 1995, pp. 13-21, p. 15). En cuanto a la situación de los estudios literarios en la España del medio siglo, donde el lenguaje se hace asimilación de la vida en “tiempos oscuros” de existencia, remito a JOSÉ CARLOS MAINER, *La filología en el purgatorio*, Barcelona, Crítica, 2003.

mente asumida en el poema liminar *Serán ceniza...*, de su primer libro *A modo de esperanza* (1955), en donde el desierto aparece como el territorio extremo en que se constituye la palabra poética:

SERÁN CENIZA...

Cruzo un desierto y su secreta
desolación sin nombre.
El corazón
tiene la sequedad de la piedra
y los estallidos nocturnos
de su materia y de su nada.

Hay una luz remota, sin embargo,
y sé que no estoy solo;
aunque después de tanto y tanto no haya
ni un solo pensamiento
capaz contra la muerte,
no estoy solo.

Toco esta mano al fin que comparte mi vida
y en ella me confirmo
y tiento cuanto amo,
lo levanto hacia el cielo
y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza.
Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora,
cuanto se me ha tendido a modo de esperanza.

El viaje por el desierto es una escena iniciática, como toda muerte y todo nacimiento. Se pasa de las sombras a la luz, que es también el movimiento de toda poesía, de modo que afrontar la muerte equivale a participar de lo imposible, objeto del lenguaje poético. Dentro de una dicción que se caracteriza por su sobriedad y contención, los recursos expresivos más destacados, como la sugerencia de los puntos suspensivos del título (*Serán ceniza...*), que prolongan la resonancia del célebre soneto de Quevedo; el predominio de las formas verbales en presente («Cruzo», «sé», «Toco», «confirmo», «tiento», «levanto», «proclamo», «tengo»), que indican una acción no acabada; la repetición de frases con idéntica estructura gramatical («Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora, / cuanto se me ha tendido a modo de esperanza»), que dan continuidad y ritmo al poema; y el símbolo unificador del «corazón», que aparece aislado verbalmente y funciona como mediación entre la «ceniza» y la «esperanza», la muerte y la resurrección, nos hacen ver todos ellos que es el amor por la vida el que torna la muerte viviente. A ello habría que añadir el vocabulario de la tradición mística («desolación», «sequedad», «nada»), que marca el tono del poema, pues esa tierra desierta, sola, seca y sin caminos, de la que habla San Juan de la Cruz en sus comentarios a la *Noche oscura* y T. S. Eliot en

The Waste Land, alude a la palabra en proceso de silencio. Porque la palabra poética se forma cuando se hace el silencio y es necesario que la palabra entre en una larga espera, en el desierto de un profundo silencio, para que pueda manifestarse con absoluta libertad. Y ese silencio, del que arranca toda escritura poética y que hace que su palabra sea experimental, está presente, implícito y no nombrado en este primer poema, que así se convierte en revelación de la escritura de Valente, en cifra de su poetizar.²

En la escritura confluyen el escritor, que se expresa en sus libros, el individuo, siempre contradictorio y cambiante, y el *personaje*, sombra o reflejo que el individuo tiende a proyectar sobre su propia vida, territorio difuso y complejo, mezcla de realidad y ficción, pues no hay que olvidar que la curiosidad por la anécdota biográfica, rasgo de nuestra época, no debe *enmascarar* la naturaleza del lenguaje poético, que si por algo se distingue es por crear imaginariamente su propia realidad. Una de esas *dramatis personae* es Lázaro, personaje dramático, anterior a la creación del libro *Poemas a Lázaro* (1960), que se convierte en nuestro interlocutor y guía en el camino hacia la experiencia iniciática. Lázaro es el hombre concreto que pasa por la muerte y vuelve a la vida, idea ya presente en la cita de Unamuno que abre el libro («me muero cada día / y cada día resucito»), y todos nosotros debemos pasar por esa experiencia. Lázaro es el viviente salido de la muerte, que vuelve con una mirada simple sobre la vida («Solía contemplar / solitario los campos, / la faena de todos, / la humilde tierra abierta, / donde cada mañana / se alzaba milagrosamente el sol», leemos al final del poema *El resucitado*), y ese sentimiento, que actúa como núcleo del conjunto, es a la vez existencial y poético. Así lo vemos en las composiciones-poéticas de la cuarta sección del libro, sobre todo en dos de ellas, *Objeto del poema* y *El cántaro*, donde la aproximación del poeta al objeto poético es similar al tránsito de Lázaro de las sombras a la luz. En la segunda, que es un estudio sobre la belleza formal, lo que se afirma es la dialéctica entre fondo y forma:

EL CÁNTARO

El cántaro que tiene la suprema
realidad de la forma,
creado de la tierra
para que el ojo pueda
contemplar la frescura.

El cántaro que existe conteniendo,
hueco de contener se quebraría

² La escritura aparece como límite de vida y muerte, el silencio y el vacío del desierto, que Valente no dejará nunca de explorar. Aludiendo a este lugar de las revelaciones, señala E. Jabès; «En el desierto uno se vuelve otro; aquel que conoce el peso del cielo y la sed de la tierra; aquel que ha aprendido a contar con su propia soledad. Lejos de excluirnos, el desierto nos envuelve» (EDMOND JABÈS, *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*, Madrid, Trotta, 2000, pp. 35-36). En cuanto a la condición liminar de este poema, afirma el propio poeta: «Sólo mucho más tarde, mucho después de haber escrito el primer poema de mi primer libro, advertí que ese lugar originario de la palabra aparecía y se constituía justo y precisamente en el primer verso del primer poema de mi primer libro» (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *La voz de José Ángel Valente*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2001, p. 19).

unánime. Su forma
 existe sólo así,
 sonora y respirada.

El hondo cántaro

de clara curvatura,
 bella y servil:
 el cántaro y el canto.

La composición del poema obedece al gusto que Valente ha tenido siempre por la cerámica, si bien proyectado hacia una dimensión estética. La forma existe porque sostiene el contenido y este sólo puede manifestarse en la medida en que accede a una cierta forma. En este sentido, habría que recordar lo que dice Goethe en su *Viaje a Italia*: «La suprema y la única operación de la naturaleza y del arte consiste en dar forma, y con la forma, la especificación, para que de este modo cada cosa llegue a ser, sea y permanezca siendo algo singular». Y lo que hacen los distintos recursos expresivos, como el desplazamiento versal («El hondo cántaro»), que concentra la atención del lector sobre la capacidad de alojamiento de ese objeto; la aliteración de los fonemas oclusivos sordos y vibrantes («hueco de contener se quebraría»), que identifica la sensación de oquedad con la de ruptura; el valor figurativo de los adjetivos antepuestos («suprema realidad», «hondo cántaro», «clara curvatura»), que destacan una cualidad escogida por el hablante; el uso de la sinestesia («contemplar la frescura»), que implica una fusión de la vista y el tacto; y la analogía que se establece entre «el cántaro y el canto», sustentada por la paronomasia, es subrayar el carácter autónomo y dinámico de la forma, que no se limita a ser una simple envoltura del contenido, sino que lo expresa en su duración, según pone de relieve la forma verbal en gerundio («conteniendo»). De hecho, todo el poema discurre hacia ese verso final, signo clásico de saber acabar, en donde los dos términos, unidos por los mismos fonemas, se presentan como inseparables. La relación entre escritura y respiración, expresada mediante el ritmo yámbico y la bimembración («sonora y respirada»), pone de manifiesto una poética de la revelación, el poder del significante para alojar la armonía entre belleza y funcionalidad («bella y servil»), para convertirse en centro de indagación metapoética.³

La memoria y los signos (1966) revela la pugna entre esos dos elementos: la materia poética sumergida en la memoria y su posibilidad de acceder al signo. A la altura de este libro, Valente percibió con mayor claridad hasta qué punto la materia del canto no podía

³ La composición de este poema no puede entenderse al margen de los ensayos que Valente fue escribiendo a lo largo de la década de los años cincuenta. En uno de ellos, *Conocimiento y comunicación*, cuya primera versión data de 1957, señala el escritor orensano: «El instrumento a través del cual el conocimiento de un determinado material de la experiencia se produce en el proceso de la creación es el poema mismo. Quiero decir que el poeta conoce la zona de realidad sobre la que el poema se erige al darle forma poética: el acto de su expresión es el acto de su conocimiento» (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Conocimiento y comunicación*, en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 3-10, p. 6). Respecto a la interpretación del poema, tengo en cuenta los ensayos de ANTONIO RISCO, *Lázaro en la poesía de José Ángel Valente*, en «Hispania», LVI (1973), pp. 379-385, y de JOSÉ ANTONIO LLERA, *La forma y el vacío creador en El cántaro de José Ángel Valente*, en *Pájaros raíces, en torno a José Ángel Valente*, ed. por MARTA AGUDO y JORDI DOCE, Madrid, Abada, 2010, pp. 383-401.

manifestarla más que el canto mismo, por eso llevó *La señal* a esa posición privilegiada. El sentido de este poema que abre el libro es darle la palabra a la palabra misma, convirtiéndose así el poema en una estructura de recepción. Mientras la manifestación del canto no se produzca, hay que esperar:

LA SEÑAL

Porque hermoso es al fin
dejar latir el corazón con ritmo entero
hasta quebrar la máscara del odio.

Hermoso, sí, de pronto, sin saberlo,
dejarse ir, caer, ser arrastrado.

Tal vez la soledad, la larga espera,
no han sido más que fe en un solo acto
de libertad, de vida.

Porque hermoso es caer, tocar el fondo oscuro,
donde aún se debaten las imágenes
y combate el deseo con el torso desnudo
la sordidez de lo vivido.

Hermoso, sí.
Arriba irrumpe el día.
Aguardo sólo la señal del canto.
Ahora no sé, ahora sólo espero
saber más tarde lo que he sido.

La misión de todo artista consiste en provocar la revelación de la realidad oculta. Cuando *La memoria y los signos* se publicó por primera vez, llevaba un epígrafe, tomado de un falso diario anónimo, que alude a esa lucha mutua entre la memoria y el signo:

Era necesario haberse sumido en un combate oscuro contra la obstinación de lo no manifiesto para arrancar a las palabras un fragmento de forma, de significación o de sentido. A veces confundíamos la lucha o el esfuerzo mismo con la realización o el hallazgo. Y debíamos entonces recomenzar, acaso más desposeídos que nunca. Lo inmediato, aquello cuya vida debíamos defender hasta la muerte, buscaba en nosotros su representación o su nombre. Pero para incorporarlo y asumirlo, nuestro tiempo era el de la tortuga que al fin alcanza a Aquiles. Este aparente imposible es la pasión y la razón del arte.

De este combate o tensión entre lo inmediato y lo trascendente, que constituye el fundamento de la experiencia artística, se deduce que la esencia de lo bello no radica en su contraposición a la realidad, sino que ésta nos sale al encuentro y la eficacia del signo

consiste en materializar su revelación. Descenso y revelación, caída en lo nocturno («tocar el fondo oscuro») y ascenso a la luz («Arriba irrumpe el día»), constituyen dos actos complementarios de una misma experiencia. Es bello sumirse en ese fondo totalmente contradictorio, donde lo vivido y el deseo combaten oscuramente, pero el testimonio de todo eso no puede darlo más que el canto mismo. De ahí que un análisis más detenido del material expresivo, visible en el desplazamiento versal («Arriba irrumpe el día»), que alude a esa explosión súbita que caracteriza a lo poético; la repetición del adverbio temporal («Ahora»), en clara alusión al instante del tiempo estético; la reiteración anafórica de un mismo núcleo verbal («Porque hermoso es»), del cual dependen semejantes construcciones sintácticas; y el símbolo mediador del «corazón», capaz de acoger la totalidad, nos hace ver la necesidad de integrar el ocultamiento y la revelación en «la larga espera», estado de vacío o transparencia que deja pasar lo que la palabra dice. Esa belleza que va a manifestarse es la que hace cortar la continuidad de la frase poética, con el objeto de que la idea de hermosura quede aislada y reafirmada, pero ese fondo único de experiencia sólo puede percibirse desde el límite extremo de la espera o escucha, que abre el canto a lo inesperado.⁴

Breve son (1953-1968) tiene un lapso de composición muy grande y responde al interés del poeta por la poesía de corte tradicional. En efecto, Valente siempre ha pensado que el poeta que se mueva en una órbita de poesía culta, si no tiene oído para lo popular, estará imposibilitado para renovarse. Por eso, paralelamente a la escritura de otros libros, el escritor orensano sintió la tentación de la canción y escribió canciones desde el primer momento, de manera muy espontánea y fuera de lo que la moda pedía. El libro se divide en tres partes: Mientras los poemas de la primera son los que más se adaptan al molde la canción tradicional, los de la segunda y tercera son posteriores y se percibe en ellos un intento de adaptar la técnica de la canción popular a una crítica de la realidad presente. Así lo vemos en el poema *Forma*, de la tercera parte, que apunta al modo de entender la poesía:

FORMA

El residuo que sólo nos deja
lo que ha sido llama.

La materia del sueño y del tiempo
en la ardiente raíz de la dura palabra,

hecha piedra en su luz,
como queda la rosa quemada.

⁴ La experiencia de una obra de arte alcanza su plenitud cuando se da una conformación entre lo ético y lo estético. Aludiendo a ello, afirma H. G. Gadamer: «La indisolubilidad de forma y contenido se hace efectiva con la no distinción por medio de la cual el arte nos sale al encuentro como lo que nos dice algo y como lo que nos enuncia» (HANS GEORG GADAMER, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 127). En cuanto a la convergencia de la experiencia individual con la colectiva, ésta ha sido analizada en JOSÉ OLIVIO JIMÉNEZ, *Lucha, duda y fe en la palabra poética: A través de La memoria y los signos de José Ángel Valente*, en *Diez años de poesía española: 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972, pp. 223-243.

La obra de arte es residual, resto de un trato con lo absoluto. En función de la brevedad y precisión en que transcurre este fragmento, me limitaré a decir que la destrucción es signo de un nuevo alumbramiento. Lo que se dice en el poema, el título (*Forma*); la aparición de términos claves a final de verso («llama», «palabra», «luz», «rosa»), lo cual establece una relación de contigüidad entre ellos; el valor restrictivo de los adjetivos antepuestos («en la *ardiente* raíz de la *dura* palabra»), que destacan una cualidad escogida por el hablante, en este caso la luminosidad y dureza propias del lenguaje poético («hecha piedra en su luz»); y la imagen final de «la rosa quemada», como expresión del punto cero, se inscribe de lleno en el espacio de la creación poética. Es como si la rosa y la palabra quedasen intactas en ese punto quemado o centro único de experiencia, que es también el lugar en que se cumple la palabra poética, cuya tarea inacabada consiste en renacer siempre de sus cenizas. En el fondo, lo que se formula aquí es una *poética del fuego*, pues la llama es la forma en que se manifiesta la palabra, la palabra que arde para volver a nacer, como sucede con el ave Fénix, ser del lenguaje que encuentra su existencia en el poema, residuo de una ceniza todavía caliente, donde la palabra se hace memoria del fuego. Esa «rosa quemada» revela su posibilidad de ser y se convierte en el primer fundamento de la realidad.⁵

Esta idea de destrucción positiva se hace mucho más intensa en *El inocente* (1967-1970), que constituye el regreso a un estado de inocencia después de un tiempo de miseria. Hay un viento de la historia, el viento de la destrucción que lo arrasa todo, y sobre las ruinas queda solamente la voz. Esa desaparición de la identidad del autor, ya presente en la cita inicial de Flaubert («Le vent qui passait emportait les prophètes», *La tentation de saint Antoine*), que es el gran defensor de la escritura impersonal, tiene mucho que ver con el espíritu del libro, puesto que de la destrucción nace una nueva transparencia de la realidad, un sentimiento de inminencia, propio del lenguaje poético y que está siempre latente en la poética del autor. Uno de los poemas que más incide en la idea de destrucción positiva es *El templo*, donde la figura del Cristo aparece como inocente en cuanto destruye, pues sólo puede destruir engendrando:

EL TEMPLO

El Cristo miró el templo
que como un diamante recogía
la dura luz de su mirada.

Vio el templo construido
para que todo lo escrito se cumpliera
y no para durar más que el sueño del hombre.

⁵ Este poema, que Valente envió a la *Antología de la nueva poesía española*, publicada por José Batlló en 1968, como definición de su propia poesía, constituye un momento decisivo de su trayectoria poética. Respecto a las metamorfosis del Fénix, señala G. Bachelard: «De hecho el fénix no cesa de vivir, de morir y de renacer en la poesía, por la poesía, para la poesía. Sus formas poéticas sorprenden por su variedad, por su novedad» (GASTON BACHELARD, *Fragmentos de una poética del fuego*, en Barcelona, Paidós, 1992, p. 63). En esta misma línea se sitúa el ensayo de Valente, *La memoria del fuego*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *La memoria del fuego*, en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Tusquets, 1991, pp. 251-257.

Detrás del velo estaba el rostro
ya usado del dios.

Y el Cristo calculó suavemente sus palabras sabiendo
que formarían parte de su condenación.

Yo puedo -dijo- destruir este templo
y en tres días alzarlo.

El templo se vació de pronto en su mirada,
bogó como una nave loca en el crepúsculo,
cayó desde sí mismo a un tiempo
que los sacrificadores ignoraban
y el ritual no había
contado en sus inútiles compases.
Quebrantado gimió en sus óseos cimientos
y se llenó de rosas de papel marchito,
de arañados lagartos,
de vengativas sombras.

La blasfemia amarilla
recorrió los oídos de los sordos de piedra.
Y el Cristo, hijo del hombre,
el destructor de templos
(pues ya no quedaría piedra
sobre piedra y sólo el tiempo
de destruir engendra)
levantó su morada en la palabra
que no puede morir.

En las antiguas tradiciones, el templo es el lugar en que se guarda la palabra. Tal vez por eso, la palabra, como el templo, revela siempre. El lenguaje del poema responde a esta analogía, que viene subrayada por la ruptura lingüística del paréntesis («pues ya no quedaría piedra / sobre piedra y sólo el tiempo / de destruir engendra»), cuyo cambio de entonación sirve de comentario al tema principal; el valor negativo de la adjetivación («el rostro *ya usado* del dios», «el ritual en sus *inútiles* compases», «las rosas de papel *marchito*», «los *arañados* lagartos», «las *vengativas* sombras», «la blasfemia *amarilla*»), todo ese mundo ritual que no deja hablar a la palabra poética; el predominio de la forma verbal en indefinido («miró», «vio», «calculó», «se vació», «bogó», «cayó», «gimió», «se llenó», «recorrió», «levantó»), tiempo puntual, poético, por excelencia; y el símbolo del «templo», que da título al poema y aparece como *imago mundi*, como lugar sagrado en el que confluyen lo espacial y lo temporal. Templo y tiempo: dos términos unidos por la misma raíz etimológica. En ese espacio arquetípico, que es también el

del poema, tiene lugar la mirada contemplativa o propiamente poética, capaz de penetrar el objeto, que así no se le resiste, y la figura del Cristo se identifica con la del poeta, pues ambos destruyen para crear. Y así vemos que la función de la palabra poética consiste en restaurar el tiempo original («levantó su morada en la palabra / que no puede morir»), versos destacados mediante el desplazamiento, puesto que en el templo del poema, ámbito de metamorfosis donde se destruye el orden viejo para crear una nueva realidad, la palabra poética aparece como centro viviente, como experiencia total de la vida y del pensamiento.⁶

A lo largo de la trayectoria de un poeta hay una serie de poemas matrices que abren la escritura de otros poemas e incluso de libros enteros. En el caso de Valente, es lo que sucede con el poema *Forma*, que alumbra la escritura de *Treinta y siete fragmentos* (1971) y, en gran medida, la de *Fragmentos de un libro futuro* (2002); con el personaje de Agone, de *El inocente*, sin el cual no puede entenderse *No amanece el cantor* (1992); o el poema *Materia*, de *Interior con figuras* (1976), donde la percepción de la materia oscura y seminal no deja de estar presente en obras como *Material memoria* (1979), *Mandorla* (1982) y *El fulgor* (1984). En realidad, dicho cambio de escritura empieza a darse en el poema liminar *Territorio*, de *Interior con figuras*, donde se quiere dar un paso más allá en la penetración de la materia, el destino no está determinado por nadie («Ni dios ni hombre») y los elementos germinales se producen por sí mismos («el limo original de lo viviente»). Pues bien, de ese estado de no identidad, en el que se da un paso continuo de la materia a la forma y de ésta hacia aquélla, nace el poema *Materia*, donde la palabra se va interiorizando hasta hacerse transparencia del fondo, puro impulso creador:

MATERIA

Convertir la palabra en la materia
 donde lo que quisiéramos decir no pueda
 penetrar más allá
 de lo que la materia nos diría
 si a ella, como a un vientre,
 delicado aplicásemos,
 desnudo, blanco vientre,
 delicado el oído para oír
 el mar, el indistinto
 rumor del mar, que más allá de ti,
 el no nombrado amor, te engendra siempre.

⁶ Todo el poema está proyectado sobre una dimensión poético-vital. De ello he hablado hace tiempo: «En consecuencia, no podemos analizar el contenido del poema solamente desde el lado de la experiencia poética, aunque sea lo más perceptible, porque la escritura debe ser cada vez más una experiencia totalizante, casi la única, esa vinculación casi religiosa a ciertas formas de creación por la palabra, pero que no vienen más que de una experiencia que lo abarca y lo comprende todo» (ARMANDO LÓPEZ CASTRO, *Lectura de José Ángel Valente*, León, Universidad de León-Universidad de Santiago de Compostela, 1992, p. 133). En cuanto a los comentarios sobre este poema, remito, entre otros, a los de MILAGROS POLO, *José Ángel Valente: poesía y poemas*, Madrid, Narcea, 1983, pp. 205-210, y JOSÉ LUIS REY, *El templo*, en *Presencia de José Ángel Valente*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2010, pp. 91-93.

Dar voz a la materia, dejar que sea la materia misma la que hable, implica un estado de escucha, donde lo que se oye es la vibración de la materia, anterior al lenguaje. El lenguaje del poema hay que analizarlo en función de esta equivalencia entre la materia y el vientre, símbolo de la madre y espacio de la generación transformadora. En este sentido, el valor metafórico de los adjetivos antepuestos («*desnudo, blanco* vientre», «el *indistinto* rumor del mar», «el *no nombrado* amor»); la distorsión sintáctica, construida mediante el hipébaton («delicado aplicásemos»); y la comparación entre el mar, expresión de la dinámica de la vida, y el amor, que es un ver no viendo, aluden todos ellos a una situación de ambivalencia, de indistinción, que es característica de la experiencia poética. La reiteración anafórica del adjetivo culto («*delicado* el oído»), revela el estado de receptividad ante lo innominado, ya que lo mismo que el color blanco del vientre es el color del fondo, de la desnudez total, ese oído sutil es el que aligera la materia y la hace transparente. La condición nuclear de este poema dentro del libro obedece a una meditación en profundidad, propia de la poesía. Lo que la voz poética quiere aquí decir es la materia y el poema se convierte en una estructura de recepción donde la materia se forma, porque lo que el poema le da a la materia es la posibilidad de hallar su propia forma.⁷

La indistinción de la materia halla su máxima expresión en *Mandorla* (1982), libro formado sobre la figura almendrada de la iconografía cristiana, de la unidad armoniosamente realizada, donde lo erótico y lo poético se confunden. La instalación en el espacio sagrado de la mandorla, que aparece ya en la cita inicial de Celan («In der Mandel -was in der Mandel? / Das Nichts»), de su libro *La rosa de nadie*, es también una instalación en la matriz de la escritura, donde se inscribe el sexo femenino, según vemos en el poema que da título al libro:

MANDORLA

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

Acaricé tu sangre.

Me entraste al fondo de tu noche ebrio
de claridad.

Mandorla.

⁷ Refiriéndose al lenguaje sutil de *Material memoria* (1979), comparable al de los místicos, señala J. Goytiso: «El lenguaje de *Material memoria*, como el de san Juan, camina suspendido, cruza el camino abierto entre aquéllos, funámbulo de luz sobre la línea única. Viene de ninguna parte y lleva a ninguna parte: brilla instantáneo como el relámpago» (JUAN GOYTISOLO, *Introducción*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Material memoria*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2009, pp. 50-51). En cuanto a la concepción del lenguaje poético como impulso germinador, remito al ensayo de JOSÉ MANUEL CUESTA ABAD, *La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)*, en *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, ed. por TERESA HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 49-77.

La experiencia erótica es una experiencia compartida, un encuentro cuyo núcleo radica en situarse en el lenguaje como cuerpo del otro. De ahí que la intensidad de la relación amorosa ilumine de manera natural el cuerpo del decir («*Mandorla* es quizás la colección poética más intensa de Valente», precisa Paolo Valesio), y en ella el oyente del poema es llamado a participar de una experiencia en la que el verdadero protagonista no es el yo poético, sino el tú femenino de la materia fecundante («Crear lleva el signo de la feminidad. No es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella», había dicho el poeta en el primero de los *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*, de *Material memoria*), fondo oscuro en el que la mujer aguarda y donde la materia empieza a formarse. Recursos expresivos tan visibles como el aislamiento estrófico de un solo verso («Acaricié tu sangre»); el estatismo de la forma verbal en presente («Estás»); la inversión pronominal de la tercera estrofa, con encabalgamiento incluido («*Me* entraste al fondo de tu noche ebrio / *de claridad*»); y la persistencia del símbolo unificador en el título y al final del poema (*Mandorla*), no hacen más que subrayar una poética de la integración en el centro de lo oscuro («Estás *oscura* en tu concavidad»), una visión totalizadora de lo real, a la que apunta la indistinción de lo erótico.⁸

La experiencia de lo sagrado, concebida como radical apertura a lo otro que nos constituye, se traduce en un lenguaje que busca nombrar la totalidad de lo real. Atento a la pérdida de lo sagrado en el mundo moderno, escribe Heidegger en uno de sus últimos ensayos: «Sólo un dios puede aún salvarnos, no nos queda otra posibilidad que la de preparar en el pensamiento y en la poesía un espacio para la aparición del dios». De esa poética de la receptividad participa *Al dios del lugar* (1989), donde lo pasivo se vuelve un activo obrar, una búsqueda de lo que viene hacia nosotros, de la palabra inicial, infinita y aún no dada a la luz, que nos habita en su decir originario. Sobre ella escribe el poeta en una conocida entrevista: «El espíritu es la metáfora de la eternidad de la materia, la metáfora de la materia infinita. Mi poesía ha tendido cada vez más a la percepción de esa materia infinita, y ahí se sitúa extensamente mi nuevo libro, *Al dios del lugar*: en la aproximación radical a la materia del mundo». Lo que busca decir esta palabra inicial es el oscuro nombre del dios, la unidad de lo ausente, ya visible en la cita de Pound («tiene un dios en él, / aunque no sé qué dios», *Canto II*), y esa ausencia es lo que hace permanecer la escritura en el límite de lo nombrable. En la composición que da título al libro, el poema mismo se concibe como una víctima destinada al sacrificio, como una unidad viviente de muerte y resurrección:

AL DIOS DEL LUGAR

Los sacerdotes
compusieron la víctima

8 Esta no distinción entre la experiencia erótica y la experiencia poética ha sido señalada por G. Bataille: «La poesía conduce al mismo punto que cada forma de erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos» (GEORGES BATAILLE, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1982, p. 40). En cuanto a la búsqueda de lo sagrado en la escritura de Valente, en la que se vienen a integrar lo material, lo erótico y lo poético, remito al ensayo de JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ, *Un templo vacío. Lo sagrado en la poesía de José Ángel Valente*, en «Revista de Literatura», CXLIII (2010), pp. 157-184.

como incruento se compone el cuerpo
nocturno del poema.

De dos en dos subieron las escalas
infinitas del aire
para ya nunca más volver.

Lento el primer latido
o párpado del día resurrecto
empezó a oírse.

Lo que hace el poema, en cuanto objeto ritual, es reproducir de manera simbólica e incruenta, el complejo ceremonial del sacrificio, cuya función básica, dentro de la experiencia religiosa, consiste en reunir lo disperso, en reducir la diferencia a la unidad. El lenguaje analógico del poema deja traslucir una convergencia entre lo religioso y lo poético. El aislamiento versal de los sacrificadores al comienzo del poema («Los sacerdotes»); el carácter puntual de la forma verbal en indefinido («compusieron», «subieron», «empezó a oírse»); la reiteración de sintagmas encabalgados («el cuerpo / *nocturno* del poema», «las escalas / *infinitas* del aire», «el primer latido / *o párpado* del día resurrecto»), que comportan una flexibilidad rítmica del discurso; y la presencia de símbolos ascensionales, como «las escalas», «el aire» y el «párpado», relacionados con la libertad de la creación poética, ponen todos ellos de manifiesto el carácter mediador de la sagrada palabra básica, que permite articular lo inmediato y lo trascendente. La ausencia del dios, de lo sagrado, busca manifestarse en el vacío del poema. De esta manera, el poema sería el ámbito de la materialización de lo sagrado, el espacio de la revelación del dios.⁹

En poesía, hay que partir del vacío como lugar de cumplimiento, como posibilidad de entrada en un nuevo territorio. Si desde *Material memoria* (1979) la voz poética aparece cada vez más articulada sobre la pérdida y en *No amanece el cantor* (1992) la desaparición da paso a la *otra* voz, aquella que nos busca para nombrarnos, en *Fragments de un libro futuro* (2000), libro escrito bajo la inminente llegada de la muerte, ese viaje a lo imposible, objeto de toda poesía, se expresa de forma elegíaca y fragmentaria, pues el fragmento lleva a reconstruir la memoria en su totalidad. La decisión del poeta de que este libro último se publicase o llegase a existir después de que él hubiese desaparecido no obedece a ningún deseo testamentario, sino a una experiencia fundamental: la desaparición del sujeto para que aparezca el ser del lenguaje («La obra implica la desaparición elocutoria del poeta, que cede la iniciativa a las palabras», afirma Mallarmé). El yo se despoja para hacerse hueco del otro, por eso no es la voz la que cierra el libro, sino la muerte, alumbradora

9 A la analogía entre el sacrificio y el poema me he referido en otro lugar: «Uno de los méritos de Valente en *Al dios del lugar* (1989) ha sido, precisamente, rescatar este sentido sacrificial y auroral de la palabra poética, víctima inocente que clama por la unidad originaria y hace posible la restauración del orden» (ARMANDO LÓPEZ CASTRO, *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, Ourense, Abano Editores, 2002, p. 183). Para la reintegración al estado primordial, que se cumple en todo sacrificio y que es propia tanto del lenguaje religioso como del poético, véase RENÉ GUÉNON, *Reunir lo disperso*, en *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, Paidós, 1995, pp. 225-227.

siempre de virtualidades. Nada mejor para cerrar la escritura fragmentaria del libro, y con él toda una trayectoria, que la extrema condensación de este memorable poema:

ANÓNIMO: VERSIÓN

Cima del canto.
El ruiseñor y tú
ya sois lo mismo.

En *El imperio de los signos*, afirma Barthes que el haiku, aun siendo inteligible, no quiere decir nada. Su finalidad es “suspender el lenguaje”. De esa suspensión del haiku, que es un juego con la síntesis y la concentración verbal, a las que aspiran las llamadas “estéticas de la retracción”, características de la modernidad, participa este último poema, que se construye sobre tres ejes: el tú, el ruiseñor y el canto. El plural inclusivo de la forma verbal en presente, matizada por la actualización del adverbio temporal (“ya sois”), revela que el ruiseñor y el que escucha son lo mismo en la plenitud del canto (“Cima del canto”), que tiende a borrar las diferencias a través de la disolución en el vacío de la muerte o la nada. Lo que permite oír ese canto intemporal del ruiseñor, del cual son muestras destacadas el ave de la cantiga CIII de Alfonso el Sabio, la *Oda al ruiseñor* de Keats y *El ruiseñor sobre la piedra* de Cernuda, es la belleza en el filo de la muerte, un canto que, por haberse formado en la desaparición del que habla, alumbra una posibilidad todavía incierta, la blancura de su ausencia, que ya no puede morir.¹⁰

Escribir poesía consiste en explorar la unidad del nombre escondido del dios, del que las palabras proceden por ocultación. Según esto, el poema sería el lugar del sacrificio, del reconocimiento y la reunión de lo disperso, y la palabra poética una aproximación a la Palabra perdida, a la palabra primordial o del origen. Cuando se habla del lenguaje poético como lenguaje radical, pues fuera de esa radicalidad no existe, estamos aludiendo a una doble experiencia complementaria: a una palabra única, que, por formarse en los límites, nos lleva al *origen*, a las raíces, al territorio de lo sacro o de lo ritual. Una palabra que por remitir a un antes del lenguaje («De la palabra hacia atrás / me llamaste / ¿con qué?», escuchamos en el luminoso poema XII de *Treinta y siete fragmentos*), otro de los poemas matrices en donde hay un regreso hacia el más adentro de la palabra, se hace impulso, pura expectación, hacia lo que ella puede nombrar. En la época de la repetición, donde todo parece consistir en dar seguimiento a la retórica de la elocuencia, la búsqueda

10 A propósito de ese otro que es nadie, de ese lenguaje del *afuera*, del cual habla M. Foucault refiriéndose a la escritura de Blanchot en *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1988, señala J. L. Pardo en alusión a este poema: «Mientras el poeta existe, esa cifra mágica capaz de eternizar el instante no es del todo posible: su presencia la impide, su memoria personal o histórica la obstaculiza. Por eso el poeta se esfuerza en *desaparecer* en el poema, en reducirse a la mínima expresión para dejar campo libre a la palabra, para no ser más que escucha, lectura de ese libro futuro en donde no habrá ya poeta, en donde el poeta ya no estará presente» (JOSÉ LUIS PARDO, *Fragmentos de un libro anterior*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2004, p. 112). Sobre la suspensión de este breve poema, remito al ensayo de JOSÉ ANDÚJAR ALMANSA, *El limo y la ciudad celeste*, en *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, ed. por JOSÉ ANDÚJAR ALMANSA y ANTONIO LAFARQUE, Pre-Textos, 2011, pp. 119-158. Sobre la visión del fragmento en la escritura de Valente, véase el estudio de STEFANO PRADEL, *Vértigo de las cenizas. Estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018.

de “la ante-palabra”, desde su propia anterioridad, es la que alumbra el sentido del decir y su posibilidad. Palabra radical como inminencia de una realidad no dicha, pero intensamente presentida, que busca configurarse en el poema, dejando entrever la nada de su fondo.¹¹

Si la palabra poética, entre la segunda mitad del siglo XIX y primera del XX, pierde singularidad en función del conjunto, de la totalidad del poema al que pertenece, bien puede decirse que es en la segunda mitad del siglo pasado cuando la escritura, concebida como la desaparición del sujeto («El escritor, su biografía: murió, vivió, murió», señala Blanchot en *La escritura del desastre*), más se esfuerza por agotar el espacio de su decir. Pues sólo frente a la pérdida del olvido es posible construir otro mundo, habitar otro lenguaje sobre el germinar abierto de la espiral. Y así el círculo, que supone un regreso al punto de partida («En la periferia del círculo principio y fin son una misma cosa», dice Heráclito en uno de sus fragmentos), se cierra con notable precisión. Consumado su ciclo, la palabra, como la vida, se disuelve y regresa a la nada, a esa «desolación sin nombre» con la que se abre su trayectoria poética. Tal parece ser la esencia de la escritura de Valente: una nada activa, destructora y creadora a la vez, en la que anida la fuerza originaria del lenguaje, que tiende a una mayor concentración y simplicidad («Donde la sobriedad te desasiste está el límite de tu inspiración», palabras de Hölderlin que a Valente le gustaba tanto repetir). Porque como señala Lie Dsi, un sabio recopilador de sentencias taoístas, «si actúa el no ser, no surge entonces no ser, sino ser». Y lo que surge de la nada del origen es la inminencia del decir, el germinar que deja ser al lenguaje. Y es que el poeta *original*, que ha hecho su lenguaje de la nada latente, entretrejida con las palabras, está en mejor disposición de expresar la relación de vida y muerte en un espacio extremadamente reducido, para dar forma a lo informe en instantes de súbita revelación. Tal vez sea esa intensidad con la que Valente hace existir lo invisible en sus escritos, hechos de luces crepusculares y palabras limpias, donde reside la singularidad de su obra, su esperanza no frustrada.

¹¹ Es difícil encontrar una poética de mayor lucidez y conciencia crítica en la tradición hispánica moderna. Sobre ella ha dicho con acierto Juan Malpartida: «Así, pues, la aparición de Valente ha significado para la segunda mitad de siglo un puente entre la poesía más viva de la modernidad europea y la tradición crítica de la poesía de lengua española. En el panorama hispanoamericano, dos figuras mayores han sido leídas por Valente, tanto en su vertiente ensayística como en la más viva de la poesía: Vallejo y Lezama, poetas radicales en el sentido de que ambos, toquen el tema que toquen, no pierden de vista la capacidad subversiva de la palabra» (JUAN MALPARTIDA, *Valente o la tradición moderna*, en *Los rostros del tiempo*, Santa Cruz de Tenerife, Artemisa, 2006, p. 183). En cuanto a la inminencia del decir, ligado al hálito y que constituye el espacio libre de la creación, remito al estudio de MARÍA ÁNGELES LACALLE, *José Ángel Valente. La palabra lugar de encuentro*, Tudela, Imprenta Castilla, 1998, pp. 141-142.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANCET, JACQUES, *De la destrucción como fundamento*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *El fin de la edad de plata*, Barcelona, Tusquets, 1995, pp. 13-21. (Citato a p. 7.)
- ANDÚJAR ALMANSA, JOSÉ, *El limo y la ciudad celeste*, en *El guardián del fin de los desiertos. Perspectivas sobre Valente*, ed. por JOSÉ ANDÚJAR ALMANSA y ANTONIO LAFARQUE, Pre-Textos, 2011, pp. 119-158. (Citato a p. 19.)
- BACHELARD, GASTON, *Fragments de una poética del fuego*, en Barcelona, Paidós, 1992. (Citato a p. 13.)
- BATAILLE, GEORGES, *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1982. (Citato a p. 17.)
- CUESTA ABAD, JOSÉ MANUEL, *La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)*, en *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, ed. por TERESA HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 49-77. (Citato a p. 16.)
- GADAMER, HANS GEORG, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1998. (Citato a p. 12.)
- GÓMEZ TORÉ, JOSÉ LUIS, *Un templo vacío. Lo sagrado en la poesía de José Ángel Valente*, en «Revista de Literatura», CXLIII (2010), pp. 157-184. (Citato a p. 17.)
- GOYTISOLO, JUAN, *Introducción*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Material memoria*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2009. (Citato a p. 16.)
- GUÉNON, RENÉ, *Reunir lo disperso*, en *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós, Paidós, 1995, pp. 225-227. (Citato a p. 18.)
- JABÈS, EDMOND, *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*, Madrid, Trotta, 2000. (Citato a p. 9.)
- JIMÉNEZ, JOSÉ OLIVIO, *Lucha, duda y fe en la palabra poética: A través de La memoria y los signos de José Ángel Valente*, en *Diez años de poesía española: 1960-1970*, Madrid, Ínsula, 1972, pp. 223-243. (Citato a p. 12.)
- LACALLE, MARÍA ÁNGELES, *José Ángel Valente. La palabra lugar de encuentro*, Tudela, Imprenta Castilla, 1998. (Citato a p. 20.)
- LLERA, JOSÉ ANTONIO, *La forma y el vacío creador en El cántaro de José Ángel Valente*, en *Pájaros raíces, en torno a José Ángel Valente*, ed. por MARTA AGUDO y JORDI DOCE, Madrid, Abada, 2010, pp. 383-401. (Citato a p. 10.)
- LÓPEZ CASTRO, ARMANDO, *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, Ourense, Abano Editores, 2002. (Citato a p. 18.)
- *Lectura de José Ángel Valente*, León, Universidad de León-Universidad de Santiago de Compostela, 1992. (Citato a p. 15.)
- MAINER, JOSÉ CARLOS, *La filología en el purgatorio*, Barcelona, Crítica, 2003. (Citato a p. 7.)
- MALPARTIDA, JUAN, *Valente o la tradición moderna*, en *Los rostros del tiempo*, Santa Cruz de Tenerife, Artemisa, 2006, p. 183. (Citato a p. 20.)
- PARDO, JOSÉ LUIS, *Fragments de un libro anterior*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2004. (Citato a p. 19.)

- POLO, MILAGROS, *José Ángel Valente: poesía y poemas*, Madrid, Narcea, 1983. (Citato a p. 15.)
- PRADEL, STEFANO, *Vértigo de las cenizas. Estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018. (Citato a p. 19.)
- REY, JOSÉ LUIS, *El templo*, en *Presencia de José Ángel Valente*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2010, pp. 91-93. (Citato a p. 15.)
- RISCO, ANTONIO, *Lázaro en la poesía de José Ángel Valente*, en «Hispania», LVI (1973), pp. 379-385. (Citato a p. 10.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Conocimiento y comunicació*, en *Las palabras de la tribu*, Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 3-10. (Citato a p. 10.)
- *La memoria del fuego*, en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Tusquets, 1991, pp. 251-257. (Citato a p. 13.)
- *La voz de José Ángel Valente*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 2001. (Citato a p. 9.)

PAROLE CHIAVE

José Ángel Valente; Lectura; Exposición; Lenguaje.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Armando López Castro è professore Ordinario di Letteratura spagnola presso la Universidad de León. La sua attività di ricerca si è rivolta principalmente alla poesia spagnola. È autore dei seguenti volumi: *Lectura de José Ángel Valente* (1992), *Poetas del 27* (1993), *Las aguas de la memoria* (1994), *Poetas españoles del siglo XX* (1996), *Sueño de vuelo* (1998), *Órbita de Leopoldo Panero* (1998), *Voces y memoria* (1999), *La voz en su enigma* (1999), *Pájaro y enigma* (2000), *Al vuelo de la garza* (2000), *Memoria de un olvido* (2000), *De las jarchas a Gil Vicente* (2001), *En el límite de la escritura* (2002), *El arpa olvidada* (2002), *Luis Cernuda en su sombra* (2003), *Poetas españoles del siglo XIX* (2003), *Un canto de frontera* (2006), *El instante azul* (2007), *Poetas y críticos del 27* (2008), *El rostro en el espejo* (2010), *El ángel caído* (2011), *Poetas españoles ante la música* (2011), *El canto no aprendido* (2012), *El canto de la alondra* (2013), *Nueve meditaciones sobre Antonio Gamoneda* (2014), *Estudios sobre el Libro de Buen Amor* (2015), *La flor del mundo* (2016), *El hilo del aire* (2017) y *Releer a Vallejo* (2018).

alopc@unileon.es


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ARMANDO LÓPEZ CASTRO, *José Ángel Valente: nueve poemas*, in «Ticontre. Teoría Texto Traducción», XII (2019), pp. 7–23.

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



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoría Texto Traducción» 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.