

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

10

20
18

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 10 - NOVEMBRE 2018

*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.

ESCRIBIR EN/DE LOS CUERPOS: EROTISMO Y METAPOESÍA EN JOSÉ ÁNGEL VALENTE

STEFANO PRADEL – *Università di Trento*

La presencia de lo erótico a lo largo de la escritura de José Ángel Valente (Ourense 1929 – Ginebra 2000) es de fundamental importancia, tanto a nivel de creación estética como de pensamiento propiamente estético. El poemario *Mandorla* (1982) presenta lo erótico como cumbre de una larga reflexión sobre la creación artística, así como forma rompedora de entender un nuevo curso lírico, que se desarrolla de inmediato en el siguiente poemario, *El fulgor* (1984) y deja atrás cierta visión melancólica de lo erótico. En el presente trabajo se intentará dar a conocer los distintos elementos que contribuyen a crear esta nueva concepción de lo poético por la cual el cuerpo asume una posición privilegiada y se pone al centro de un quehacer estético que consigue unir sexualidad y metapoésía.

The presence of eroticism throughout the writing of José Ángel Valente (Ourense 1929 – Geneva 2000) is fundamental for his aesthetic creation and reflexion. The poetry book *Mandorla* (1982) presents the erotic as the peak of a previous reflection about artistic creation, as well as a groundbreaking way of understanding a new lyric course, which develops almost immediately in the following book, *El fulgor* (1984), leaving behind a melancholic vision of the eroticism. In the present work we will try to define the different elements that contribute to this new conception of the eroticism in which the body is at the center of an aesthetic labour that manages to conciliate sexuality and metapoetry.

«Nosotros no somos ángeles, sino tenemos cuerpo»

TERESA DE ÁVILA, *Vida*, cap. XXII

I CICLOS LÍRICOS: HACIA UN DISCURSO DEL CUERPO

La crítica, de forma ya generalizada, suele reconocer una evolución acelerada en la escritura valentiana a partir de *Interior con figuras* (1976), gracias a la investigación por parte de Valente de las literaturas místicas y, de forma paralela, la profundización de su íntima relación con las artes en general (pintura, escultura y música).¹

El resultado de esta aproximación crítica es la división de la obra poética valentiana en dos grandes etapas, una anterior y otra posterior a susodicho poemario. Sin embargo, quisiera aprovechar la ocasión para señalar lo que podría ser una forma distinta de aproximarse a este tipo de taxonomía, con el objetivo de fomentar una visión más precisa y a la vez elástica de la trayectoria lírica valentiana. El ejercicio no es meramente autorreferencial, sino que llevaría a señalar de forma más clara y orgánica el papel desempeñado por el erotismo a partir de la década de los 80, tema de este trabajo, superando la taxonomía crítica tradicional, cuya tendencia es la de simplificar o incluso marginalizar este tema con respecto a la totalidad de la labor valentiana.

¹ Esta evolución se justifica a partir de los cambios estéticos que se pueden detectar dentro de *Interior con figuras* y en las obras sucesivas: reducción de los artificios retóricos, empleo de la *brevitas*, fragmentación de los textos, fijación de un léxico recursivo, desarrollo de un sistema simbólico autónomo y coherente, profundidad de pensamiento poético. Uno de los primeros estudios críticos que ha trazado esta evolución se encuentra en ARMANDO LÓPEZ CASTRO, *Lectura de José Ángel Valente*, Universidad de León y Secretariado de Publicaciones de la Universidades de Santiago de Compostela, 1992.

Desde un punto de vista mayormente temático (lo cual tiene su influencia también en la construcción expresivo-estilística del discurso de cada poemario), las obras de Valente podrían agruparse en ciclos líricos. De esta manera, se pueden reconocer ciertas constantes que acomunan uno o más libros, y estas mismas constantes son, en muchos casos, profundizadas también fuera del texto poético, es decir, dentro de la escritura ensayística que Valente lleva a cabo de forma paralela, y que circunscribe unas épocas de reflexión bastante precisas y homogéneas.

A modo de esperanza (1954) se coloca en un punto de partida casi aislado, dado que encontramos un elemento autobiográfico a veces explícito que luego se abandonará de forma progresiva a favor de una desaparición del sujeto enunciador. Sin embargo, la presencia de un tono existencialista-pesimista, así como el uso de distintos recursos fonéticos y retóricos y la presencia de un planteamiento a veces narrativo del discurso lírico, se extienden a las obras sucesivas hasta *El inocente* (1970).

Poemas a Lázaro (1960) sigue investigando la memoria biográfica, pero manifestando de forma explícita el rechazo del elemento empírico y referencial. Es este el verdadero punto de arranque de la poesía valentiana, que en esta primera aproximación a la desaparición del sujeto lírico llega también a contaminarse de elementos sociales al investigar la memoria histórico-colectiva. A este primer ciclo pertenecerían también obras como *La memoria y los signos* (1965), el breve *Presentación y memorial para un monumento* (1969) y *El inocente* (1970), obra cuya estructura interna replica y resume las distintas facetas de la escritura valentiana de este ciclo, que podríamos llamar «ciclo de las memorias».²

De la década de los Sesenta quedarían aisladas distintas obras, cuyas identidades las sitúan fuera de este discurso más amplio y orgánico. *Breve Son* (1953-1968), por ejemplo, construye su discurso paralelo, pero ajeno, al ciclo de las memorias. Por otra parte, *Siete representaciones* (1966) constituye un ejercicio aislado, de fuerte identidad discursiva y formal, mientras que *Treinta y siete fragmentos*, por temas, tono y estructura, parece alejarse del ciclo anterior y adelantar de forma radical la escritura de obras mucho más tardías.

A estas alturas nos encontramos con el ya mencionado *Interior con figuras* (1976) que, junto a *Material memoria* (1978) y *Tres lecciones de tinieblas* (1980), formaría el «ciclo de las artes» o de la «materia», donde Valente investiga el principio creador común a las distintas expresiones artísticas, pero también desciende al último eslabón de la memoria, el que pertenecería propiamente al lenguaje, o sea, de la materia verbal. Como podemos ver, estos ciclos no resultan en absoluto encerrados en sí mismos, sino que se encargan de impulsar la progresión conceptual y estética valentiana según vertientes diferentes, lo cual produce, naturalmente, resultados distintos a los anteriores y nuevos puntos de partida de donde arrancan los poemarios siguientes.

Al ciclo de las artes sucede el «ciclo del cuerpo». Aunque *Mandorla* (1982) intente recuperar, desde un punto de vista estructural e incluso temático, algunos elementos de

2 Valente, en distintas ocasiones, habla de tres niveles de memoria: «Ese descenso o viaje es probablemente, como todos los viajes, un rito de iniciación, que en mi perspectiva personal tendría tres fases o ciclos o pruebas: el ciclo del descenso a la memoria personal, el ciclo del descenso a la memoria colectiva y el ciclo del descenso a la memoria de la materia, la memoria del mundo» (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas II*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 1595).

los ciclos anteriores, la primera sección se coloca como punto de apertura de una nueva forma de entender la creación artística y la palabra poética, por la cual el erotismo se convierte en un elemento fundamental. En la obra inmediatamente sucesiva, *El fulgor* (1984), Valente abandona la estructura meditada y repartida en secciones de *Mandorla* para abrazar nuevamente la composición lineal de *Treinta y siete fragmentos* desarrollando la inicial faceta sexual del aspecto erótico de su poesía dentro de una concepción más amplia, que inviste la totalidad del cuerpo en su esencia. A este ciclo añadiría también *No amanece el cantor*, cuyo primer poema es un himno a la creación poética y a la participación de los cuerpos, aspecto que choca y se transforma radicalmente en la segunda sección del poemario, donde el discurso amoroso se da por vía negativa, ya que brota de la ausencia del cuerpo dada por la muerte.

De esta gran segunda etapa valentiana, quedarían en posición aislada tres obras importantes: *Al dios del lugar* (1989), *Cántigas de alén* (1995) y *Fragmentos de un libro futuro* (2000). La primera, de forma parecida a *Treinta y siete fragmentos*, crea un espacio propio, de fuerte identidad que, por lo menos a nivel formal, no tiene desarrollo alguno en la obra inmediatamente sucesiva, la ya citada *No amanece el cantor*. Por otro lado, la segunda, escrita enteramente en gallego, mantiene su propio discurso principalmente dentro de la razón lingüística, que le confiere una identidad propia a pesar de las distintas entregas que la componen (tres, dentro de la época 1980-1995), y de su complejidad interna. La última, *Fragmentos de un libro futuro*, publicada póstuma por voluntad del autor, tiene una razón estética peculiar y única, que le convierte en un texto inacabado con función parcialmente testamentaria, donde vuelven a ponerse en tela de juicio muchas de las cuestiones fundamentales de la entera trayectoria valentiana.

Como podemos ver, esta forma de partir la producción lírica de Valente replica, de alguna manera, la descripción que el mismo Valente, en distintas ocasiones, proporciona con respecto a su propio *iter* creativo. El poeta habla del descenso progresivo a los niveles de la memoria (personal, colectiva y matérica), dando así por sentado que a partir de *Interior con figuras* se acabe, de una u otra manera, este descenso, es decir, la posibilidad de un avance investigativo. Sin embargo, precisamente dentro de esta última fase se producen los resultados más brillantes de su obra. La materia, por tanto, sería el término propio de esta dimensión de la poesía valentiana y, en este sentido, el cuerpo se colocaría en un eslabón taxonómico inferior, puesto que es expresión particular de lo matérico universal. De ahí se entiende por qué lo erótico ha sido eclipsado por una poética y una estética de la materia, ya que resultaría contingente o derivada de esta. Lo erótico, sin embargo, no deja de ser un momento importante de reanudación del discurso poético-estético de Valente y, de forma retrospectiva, contenedor y expresión lograda de todas las preocupaciones anteriores.

2 CICLO DEL CUERPO: TRES APROXIMACIONES A ÉROS

El ciclo del cuerpo, por tanto, se compone de *Mandorla*, *El fulgor* y, posiblemente, de *No amanece el cantor*. Cada obra desarrolla una faceta peculiar de lo erótico, como si el poeta estuviera adentrándose, al igual que por el anterior recorrido de las memorias,

dentro de un nuevo territorio de investigación. *Mandorla* enfoca lo erótico desde un punto de vista primariamente sexual e iniciático; *El fulgor* se extiende a una concepción más amplia de participación del cuerpo en la experiencia poética; *No amanece el cantor*, que parece en un principio retomar ambas premisas, se entrega a una celebración del amor que prescinde ya de la presencia del cuerpo y de sus connotaciones sexuales. Sobre las tres facetas de lo erótico pesa constantemente una declinación metapoética a veces muy explícita, que enlaza la unión erótica con la creación artística.

Antes de ver en el detalle cómo funciona lo erótico en cada una de las obras mencionadas, hay que señalar que el tema amoroso, aunque no desarrollado de forma orgánica como en este ciclo, no resulta ajeno a la producción lírica temprana de Valente. Mucho antes de *Mandorla* aparecen esporádicamente poemas amorosos que, sin embargo, no se entregan a desarrollar una reflexión estética sobre el amor o el erotismo. El amor, así como figura en la escritura temprana, parece marcado por un sentimiento melancólico o, a veces, simplemente negativo. Sea este quizás resultado del tono pesimista y existencialista que pesa sobre las primeras obras de Valente, en las cuales *Thanatos* parece ganarle de forma contundente a *Eros*, o quizás por razones contingentes y pertenecientes al trasfondo biográfico que resultan poco interesantes desde el punto de vista de la práctica estética.³

Por ejemplo, en *A modo de esperanza* (1954), el primer poema, «*Serán ceniza...*» habla de la aceptación de la muerte gracias al amor, aunque esta aceptación tenga una connotación pesimista, por la cual la muerte resulta, en última instancia, irrevocable. El amor hacia las personas queridas como forma de desafiar a la muerte vuelve también en *Lucila Valente y Aniversario*, entre otros, aunque estos poemas no traten el amor desde una perspectiva romántica o sexualizada. Un sentimiento parecido se vuelve a encontrar en *Hoy igual a nunca*, poema dedicado al *tempus fugit* que anticipa la toma de conciencia de que el miedo a la muerte no es más que amor desenfrenado hacia la vida, así como el poeta lo explica en *Odio y amo*. Por otra parte, el amor romántico se manifiesta con connotaciones negativas en *Historia sin comienzo ni fin*, donde el léxico amoroso se contamina de negatividad, mientras que en *El adiós* el instante último del desamor, cuando los amantes se despiden sabiendo que no volverán a verse, corresponde a la muerte figurada del otro. En esta perspectiva sintética, cabe señalar también el poema *Noche primera*, que figura una temprana asociación entre amor y metareflexión, ya que el acto creador se relaciona con la noche de bodas aludida en el título: «Empuja el corazón, / quíbralo, ciégalo, / hasta que nazca en él / el poderoso vacío/ de lo que nunca podrás nombrar».⁴

Poemas a Lázaro (1960) no cuenta con muchos poemas de tipo amoroso, pero en estos el léxico romántico sigue declinado de forma negativa, con la finalidad de denunciar las frustraciones que derivan de la relación afectiva, como en *El odio*, donde la unión amorosa se figura como una lucha física y emotiva extenuante y continua, que termina con en la incertidumbre y en el odio: «El espanto rodaba / como una roca inmensa, / y los cuerpos unidos / eran un solo cuerpo / turbio de amor, que el odio / sorbía hasta las

3 Esto quizás se debe a las vivencias personales del poeta y al fracaso de su primer matrimonio, que coincide también con la apertura a lo erótico que se encuentra en *Mandorla*. En 2014, tras la muerte de la primera esposa del poeta, se publica *Palais de justice*, una novela corta escrita en ocasión del juicio de divorcio.

4 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas I*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006, p. 79 (vv. 1-5).

heces».⁵ Sin embargo, hay un poema que se escapa de esta lógica figurativa y presenta el amor de forma aparentemente positiva cuando la amada se convierte en madre. Sin embargo, *Maternidad* denuncia cierto trasfondo ideológico perteneciente al catolicismo, ya que el cuerpo femenino erotizado desaparece, se confunde en las múltiples calificaciones que ocultan la calidad de individuo de la mujer, la cual se ha convertido en otra cosa distinta, instrumental a su posibilidad biológica: «Y ahora te llamo solamente madre, / madre como la tierra o las semillas, / las raíces, las savias... madre entraña, / latido, vida».⁶

En *La memoria y los signos* (1965), a pesar de que el tema amoroso esté más presente, este resulta discontinuo. Un poema, entre todos, mueve en dirección opuesta a la anterior, con una celebración explícita de la amada, de la unión corporal y espiritual de los amados:

ESTA IMAGEN DE TI

Estabas a mi lado
y más próxima a mí que mis sentidos.

Hablabas desde dentro del amor,
armada de su luz.
Nunca palabras
de amor más puras respirara.

Estaba tu cabeza suavemente
inclinada hacia mí.
Tu largo pelo
y tu alegre cintura.
Hablabas desde el centro del amor,
armada de su luz,
en una tarde gris de cualquier día.

Memoria de tu voz y de tu cuerpo
mi juventud y mis palabras sean
y esta imagen de ti me sobreviva.⁷

Los demás, tratan sobre todo de la incomunicación entre los seres y de la soledad insanable de los individuos (*Sólo el amor* y *Sé tú mi límite*, por ejemplo). En esta perspectiva de búsqueda del diálogo, podría entenderse también la sección IV de *La memoria y los signos*, enteramente dedicada al tema amoroso a través de un temprano intento de exploración del cuerpo erotizado. Estos textos constituyen una primera aproximación a lo erótico y se focalizan sobre la relación entre los amantes señalando, en los cuerpos, los

⁵ *Ivi*, pp. 124-125 (vv. 26-31).

⁶ *Ivi*, pp. 131-132 (vv. 29-32).

⁷ *Ivi*, p. 183.

límites del lenguaje, la frustración en la contraposición de identidades y la soledad del individuo.

Mientras *El inocente* (1970) y *Treinta y siete fragmentos* (1971) no cuentan con poemas amorosos, el tema vuelve a aparecer en *Interior con figuras* (1976), con tonos que parecen anticipar el trato de las imágenes sexuales de *Mandorla: Material memoria, II, Voz desde el fondo* y *El deseo era un punto inmóvil*, son motivos de una exploración interior y casi arcana que cuenta con la participación del cuerpo.

Por fin, *Material memoria* (1978) cierra esta época anterior al ciclo del cuerpo con el poema *Tres devoraciones*, donde se celebra la ruptura y el desamor, asumiendo la figura de la amada como entidad capaz de disgregar el yo, literalmente por medio de un acto de canibalismo que es una forma de disolución de la identidad del poeta, como se puede leer en el primer fragmento:

Extendió los manteles
de su avidez sobre mi mesa
muerta y en nombre de su grande
indestructible amor
fue destruyéndome
mientras contrito yo de mí lloraba
un llanto tenue, azul y solitario
bajo la sombra oscura
de ningún otro amor.⁸

2.1 MANDORLA

La estructura de *Mandorla* (1982) parece dar un paso atrás con respecto a poemarios como *Treinta y siete fragmentos*, *Interior con figuras* y *Material memoria*, replicando la estructura ordenada de obras como *El inocente* o *La memoria y los signos*. La construcción del discurso vuelve a depender, en buena medida, de la partición en secciones, que se encargan de explorar un aspecto temático preciso para luego desarrollarlo dentro de una nueva perspectiva en la sección sucesiva. De ahí que sus cuatro secciones respondan a lógicas distintas, cuya unidad se encuentra en las relaciones que crean entre sí: la primera, que es la que nos interesa, pone en el centro de su discurso el cuerpo sexualizado como iniciación al enigma del eros y de la palabra poética; la segunda se adentra en la exploración de la memoria presentando un tiempo cíclico pero a la vez progresivo (espiral), ya que abundan las referencias a fechas y aniversarios, marcando repetición en la progresión; la tercera desarrolla brevemente el aspecto metapoético del poemario, que refuerza la percepción inicial de que *Mandorla* ponga en constante relación cuerpo y memoria con la palabra poética; en fin, la cuarta sección vuelve a adentrarse en la memoria, esta vez figurando un tiempo mítico, suspendido y universal, perfectamente cíclico. Como se puede ver en este resumen, el *hic et nunc* del acto sexual se trasciende a sí mismo, hasta alcanzar la suspensión del tiempo dentro de la investigación de la memoria material de la palabra poética.

⁸ *Ivi*, pp. 380-381 (vv. 1-9).

La primera sección se compone de diecisiete poemas. El primero no sólo explica el título de la obra, sino que proyecta de inmediato el lector dentro de las numerosas implicaciones que el mismo retiene. De ahí que el poema *Mandorla*, junto a los versos de Celan que encabezan el libro,⁹ sea particularmente importante, dado que designa no sólo una aproximación original a lo erótico, sino también las coordenadas desde las cuales va a moverse todo el poemario:

MANDORLA

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

Acaricié tu sangre.

Me entraste al fondo de tu noche ebrio
de claridad.

Mandorla.¹⁰

La almendra sagrada, la *mandorla*, alegoría cristiana de la unión entre lo espiritual y lo terrenal, representa literalmente el espacio por el cual se mueve la escritura de este poemario y, de forma especial, de la primera sección. Valente investiga la carga semántica del símbolo en el extenso ensayo *La experiencia abisal*, que da título a la homónima recopilación de 1999. El poeta da cuenta de la larga tradición de esta peculiar figura geométrica, tan difundida en el arte románico y también en otras civilizaciones, que indica el espacio donde convergen lo invisible y lo visible, donde se hace posible la unión con el mundo sobrenatural. A Valente le interesan sobre todo dos elementos: por una parte, el espacio vacío, o nada, que constituye el interior de la figura y que justifica su existencia; por otra, la abolición, en ese vacío, de las dualidades, es decir, la unión entre lo corpóreo y lo espiritual, hasta que erotismo y sagrado coincidan.¹¹

La entrada en la *mandorla* es también entrada en el espacio sagrado del otro, en este caso representado por un tú femenino, que se configura de forma similar a la iconografía del pantocrátor románico. En la disolución de la identidad que adviene en el espacio vacío del otro se hace posible la manifestación de la palabra *matrix* del origen, de la cual el poema no es sino extensión o despliegue por aproximación. La experiencia del límite

9 «In der Mandel – was steht in der Mandel? / Das Nichts», son versos pertenecientes al poema *Mandorla* de 1961, contenido en *Die Niemandrose* de 1963. Sobre el poema valentino y las conexiones con el de Celan señalamos el interesante análisis de MARÍA JOSÉ BORJA RODRÍGUEZ, *El latido erótico de la palabra en Mandorla de José Ángel Valente*, en «Estudios humanísticos. Filología», XXVI (2004), pp. 55-66.

10 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 409.

11 Cfr. VALENTE, *Obras completas II*, cit., pp. 744-758. En el ensayo *Eros y fruición divina* esta conexión se explicita de esta manera: «Eros y religión pertenecen al substrato originario de lo sacro. No se trata, pues, de que el eros pueda *significar* lo sagrado, sino de que el eros *es*, sobre todo en determinados contextos, lo sagrado» (*ivi*, pp. 294-295).

incorpora en el poema un gran volumen de silencio, eco del silencio que es anterior a la significación y, a la vez, grávido de ella. Forma y contenido intentan reciprocarse, aunque el lenguaje, medio finito, esté perpetuamente condenado a fracasar en el intento de reproducir la plenitud de la experiencia originaria. De ahí la *reductio* en los recursos formales, la centralidad del sustantivo, la brevedad de los versos, la incorporación del espacio blanco dentro del tejido textual. Todos elementos que reproducen vislumbres e iluminaciones de esa experiencia y la fulguración de una realidad propiamente inefable.

Desde el punto de vista de lo corporal, el poema se construye a partir de elementos volátiles e intangibles pertenecientes al campo semántico de la luz («oscuridad», «sombra», «noche» y «claridad»), los cuales convergen de forma repentina en el cuarto verso, donde encontramos el verbo «acariciar», que pertenece al léxico valentino de la exploración sensitiva de lo desconocido (en este sentido, «tantear» es el verbo que mejor representa este proceso típicamente valentino), asociado a la «sangre», que aquí representa por metonimia el elemento primario que constituye la esencia corpórea y vital del individuo.

El contacto entre los cuerpos se da pasando de lo volátil a lo más concreto de forma abrupta y sin mediaciones. El conocimiento repentino de la esencia del otro no supone un desdoblamiento o un mero reflejo del yo, sino la coincidencia de las identidades cuando, en el verso quinto, hay una inversión de los roles en el acto sexual, con la entrada del tú en el yo («Me entraste») y la consiguiente asunción de la femineidad por parte del yo lírico. Este momento de concienciación es el punto donde se hace posible la entrada en el enigma de la creación y de la unión, así como el acceso al saber poético («ebrio» indicaría una lograda expansión de la conciencia que, al trascender el límite del lenguaje, se tacha de forma paradójica como «claridad»). Este proceso de asunción de lo femenino para acceder al misterio de la creación se encuentra explicitado en el primero de los *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies* de *Material memoria*, cuando Valente dice que «Crear lleva el signo de la feminidad. No es un acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella».¹²

El mismo proceso epifánico se encuentra también en el poema *Iluminación*, que vuelve a presentar la exploración de los límites del lenguaje y de la identidad, que aquí asumen la forma tangible de los cuerpos de los amantes:

ILUMINACIÓN

Cómo podría aquí cuando la tarde baja
con fina piel de leopardo hacia
tu demorado cuerpo
no ver tu transparencia.

Enciende sobre el aire
mortal que nos rodea
tu luminosa sombra.

¹² VALENTE, *Obras completas I*, cit., pp. 387-388.

En lo recóndito
te das sin terminar de darte y quedo
encendido de ti como respuesta
engendrada de ti desde mi centro.

Quién eres tú, quién soy,
dónde terminan dime, las fronteras
y en qué extremo
de tu respiración o tu materia
no me respiro dentro de tu aliento.

Que tus manos me hagan para siempre,
que las mías te hagan para siempre
y pueda el tenue
soplo de un dios hacer volar
al pájaro de arcilla para siempre.¹³

Con respecto al poema *Mandorla*, aquí los cuerpos ocupan un espacio más relevante, tanto desde el punto de vista del léxico descriptivo como de la reflexión que se desarrolla a partir de los mismos. Vuelve a aparecer el campo semántico de la luz, que aquí se emplea para describir de forma pictórica la habitación y sus ocupantes, operación que se lleva a cabo en las dos primeras estrofas. El sentido de la vista ocupa un lugar privilegiado en la aproximación primaria a la materia poética y cognoscitiva, aunque sea tan sólo una forma de exploración de la superficie, ya que la entrada en lo desconocido del cuerpo, del otro y del poema, supone la asunción de la ceguera y el consiguiente encomendamiento a los sentidos del tacto y del oído.

De hecho, como se puede ver en la tercera estrofa, los elementos volátiles y aéreos, aliento y respiro, configuran de forma metonímica la presencia de los cuerpos según el elemento principal de la fonación: el aire. Cuerpo, aire y palabra vienen a ser lo mismo, y el yo se produce, literalmente, dentro del espacio del poema que la experiencia erótica replica, y viceversa.

Una vez explicitado este nexo latente entre cuerpo, aire y palabra, se puede entender cómo en la cuarta estrofa los elementos volátiles son sustituidos por otros elementos metonímicos que indican el cuerpo, es decir, las manos, cuya acción es la de crear. Creación y conocimiento, en Valente, son operaciones coincidentes.¹⁴ Las manos trazan los perfiles de los cuerpos de la misma manera que la voz queda escrita en la página. El «pájaro

¹³ *Ivi*, p. 410.

¹⁴ Valente desarrolla esta postura, una de las más importante y coherentes de su trayectoria, en el ensayo *Conocimiento y comunicación*, de 1963. El poema se concibe como instrumento para investigar porciones desconocidas de la realidad y su contenido no puede determinarse de antemano sino tan sólo en acto mismo de la escritura: «En el momento de la creación poética lo único dado es la experiencia en su particular unicidad (objeto específico del poeta). El poeta no opera sobre un conocimiento previo del material de la experiencia, sino que ese conocimiento se produce en el mismo proceso creador y es, a mi modo de ver, el elemento en que consiste primariamente lo que llamamos “creación poética”» (VALENTE, *Obras completas II*, cit., pp. 44-45).

de arcilla» sería símbolo para el poema, donde el elemento terrenal (la arcilla) y el elemento aéreo (el soplo de reminiscencia bíblica que concede la vida, pero también el aire por el cual el pájaro puede librarse) convergen en un objeto único. Por un lado, hay una referencia al nacimiento de Adán así como se presenta en el Génesis, con el aliento como principio de la fonación y de la vida; por otro, Valente remite a las tradiciones místicas de San Juan y del Sufismo, en las cuales la palabra se concibe como ave.¹⁵

Mientras el elemento metapoético subyace de forma latente en el tejido simbólico que Valente construye, más explícita es la reflexión acerca de la pérdida de la identidad. Ya a partir de los últimos dos versos de la segunda estrofa se puede notar como el yo declara un vínculo de dependencia del otro («encendido de ti [...] / engendrada de ti»), hasta llegar a la pregunta que encabeza la tercera estrofa, que abre a la contemplación de la disolución de los dos individuos en una entidad única. Los dos cuerpos coinciden en el vértigo del vacío que proporciona la unión sexual. El acceso al espacio vacío de la mujer y la consiguiente creación del vacío en el hombre representan el punto de convergencia donde el yo empírico queda disuelto en el otro y se crea la alteridad esencial del poema, con esa nueva subjetividad que se crea tan sólo en la palabra poética a través del acto de enunciación.

El poema *Borde* representa una variación en la brevedad sobre el mismo tema. El acto sexual se da por alusión y sugerencia, mientras que la entrada en la interioridad está representada gráficamente por el desplazamiento de los versos que, en su movimiento, determinan el progresivo acercamiento al límite de la individualidad, tras la cual queda la quietud de la disolución:

BORDE

Tu cuerpo baja
lento hacia mi deseo.

Ven.

No llegues.

Borde

donde dos movimientos
engendran veloz la quietud del centro.¹⁶

Concluimos la lectura de esta sección con el poema *Graal*, que cierra la investigación acerca del erotismo en *Mandorla*:

¹⁵ La palabra-pájaro de San Juan responde a «las condiciones del pájaro solitario» (como titula también su propio ensayo Valente), y estas serían: «La primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente» (*ivi*, p. 276). Valente investiga la importante tradición simbólica que une pájaros y palabra poética (desde Aristófanes hasta Leopardi) también en el ensayo «*Dove vola il camaleonte*» (*ivi*, pp. 367-368). En la tradición Sufí se le otorga al canto de los pájaros la inocencia de la lengua hablada en el Edén, lengua del origen y de la revelación, cuya naturaleza es esencialmente la de ser y no de transmitir sentido, como nos recuerda Valente en el ensayo *Sobre la lengua de los pájaros* (*ivi*, pp. 422-425).

¹⁶ VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 411.

GRAAL

Respiración oscura de la vulva.

En su latir latía el pez del légamo
y yo latía en ti.

Me respiraste
en tu vacío lleno
y yo latía en ti y en ti latían
la vulva, el verbo, el vértigo y el centro.¹⁷

El poema *Mandorla* presenta el espacio donde quedan abolidas las dualidades, mientras que *Graal* nos sitúa en el punto de llegada, representado idealmente por el mítico artefacto que recogería la salvífica sangre de Cristo. Muerte y vida, esperanza de resurrección y perfección coinciden en los valores que se atribuyen tradicionalmente a este objeto. Si miramos a la etimología griega del término, κρατήρ (*kratēr*, vaso), vuelve de inmediato la imagen del poema *El cántaro* de *Poemas a Lázaro*, uno de los textos metapoéticos más importantes de la producción valentiana, en el cual el vacío en el interior del cántaro, objeto del poema, es el origen y la razón por la cual existe el cántaro mismo. En este poema la copa sagrada representa el espacio vacío en el cual los opuestos coinciden y se hace posible la unión con el otro. También el «pez del légamo», que aparece en el segundo verso, sería una variación del símbolo de la almendra sagrada, ya que el pez era empleado como referente a Cristo en las primeras comunidades cristianas, mientras que el légamo sería el territorio vital y desconocido donde se consume la experiencia de la unión: «La mandorla se denomina también *Vesica piscis* – recuérdese la asimilación paleocristiana con el pez (*ichthus*) – y *almendra mística*».¹⁸

En *Graal* el sexo femenino se convierte en generador de signos, y se describe como eje de las funciones fisiológicas fundamentales (respirar y latir) para la vida del individuo. Vuelve, aunque tan sólo aludido, el elemento aéreo relacionado con la fonación (la respiración), esta vez asociado directamente con la vagina, punto de origen de la experiencia erótico-poética y responsable de la creación de la palabra y del individuo («me respiraste»). Aunque perteneciente a este mismo campo semántico de lo aéreo y de lo fónico, más preponderante es la presencia del verbo «latir» que, gracias al uso del polípite, describe la sonoridad y el ritmo propios de un corazón que queda oculto, marcando la progresión en el tiempo de la experiencia. También, si aceptamos una posible bisemia, el verbo «latir» podría indicar los espasmos de los órganos genitales al alcanzar el *climax* orgásmico, figurando la anhelada suspensión del tiempo que permite la abolición de las dualidades.

Valente insiste en señalar la calidad fundamental de la vulva/útero, es decir, el vacío, que se convierte una y otra vez en el espacio de la comunión y de la unión:

¹⁷ *Ivi*, p. 417.

¹⁸ VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 747.

El *Quærite et invenietis* del Evangelio es lema fundamental en el arduo y paciente ejercicio de la poesía. La analogía que aquí se establece entre el simbolismo de la leyenda del santo Grial, escrita en el siglo XII, aunque de origen muy anterior, y el sexo femenino nos hace ver la existencia de un centro original, imagen del paraíso perdido, del cual el hombre ha sido desalojado. [...] Tradicionalmente la mujer es religión e iniciación y, mediante ella, el hombre alcanza un conocimiento superior. Dado que la mujer es un prójimo absoluto, el acto sexual consiste menos en poseer que en ser absorbido. El sexo, al sumergirnos en el centro de lo oscuro, lleva a cabo la reconciliación entre lo visible y lo invisible.¹⁹

El primer verso nos sitúa en el centro de la experiencia, un punto de llegada que resulta tanto vivo como oscuro. La interioridad no sólo es interioridad psicológica y espiritual sino también propia del cuerpo, cuya importancia está subrayada por el espacio blanco que separa el primer verso del resto del poema. De forma análoga a los casos presentados anteriormente, yo y tú coinciden progresivamente hasta quedar disueltos en el espacio vacío que ofrece la mujer. Se trata de una vuelta al estado pre-uterino, que se sitúa antes de la creación de la individualidad, y en el cual las posibilidades sónicas se acumulan («en tu vacío lleno») en la materia anónima del cuerpo y de los cuerpos hasta que los mismos coinciden en «la vulva, el verbo, el vértigo y el centro».

En resumidas cuentas, podemos decir que la primera sección de *Mandorla* abre a una nueva concepción de lo erótico como sagrado y como forma de acceder al vacío necesario a la creación. La presencia de los cuerpos resulta necesaria tanto para la unión sexual como para acceder a la dimensión propiamente poética de la experiencia erótica. Los cuerpos están marcados por sus funciones vitales, reducidas muchas veces al tacto y a la respiración, es decir, al elemento matérico y al elemento volátil que, en su convergencia, llevan a la constitución de la palabra poética y del poema. Por consiguiente, la unión con el otro determina un despojamiento de uno mismo, por lo cual se hace posible la manifestación de la alteridad, con respecto al individuo, propia del lenguaje. Perspectiva análoga al principio cosmogónico del *Tsimtsum* de Isaac de Luria, muchas veces citado por Valente y que el poeta traslada al proceso creativo.²⁰

Sería esta la aproximación más cercana a la experiencia mística que podemos encontrar en la poesía de Valente, ya que lo erótico replica lo que sería la experiencia de lo sagrado y de la *unio* con la divinidad. Los cuerpos y las palabras resultan indistinguibles, por eso la experiencia del poema es también experiencia de lo erótico y viceversa:

La palabra no versa sobre la materia: es materia. No versa sobre el cuerpo: es cuerpo. La palabra, la materia, el cuerpo del amor, son una sola y misma cosa. La poesía estaría en este ciclo regida por el primado absoluto de la infinitud del eros.

19 ARMANDO LÓPEZ CASTRO, *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, Ourense, Abano editores, 2002, pp. 106-107.

20 La doctrina luriana del exilio de Dios se convierte en uno de los nudos centrales de la poética valentiana a partir de *Interior con figuras*. Valente traslada a la creación artística la idea luriana de la retracción en sí mismo de la divinidad y la creación primordial de la nada para que algo pueda llegar a ser. La creación del vacío y el vaciamiento de uno mismo serían, en último análisis, la vera esencia de la creación artística. Para una explicación de la teoría del *Tsimtsum* véase el ensayo *Poesía y exilio*, en VALENTE, *Obras completas II*, cit., pp. 678-688, especialmente a p. 683.

Los trovadores entendían por amor el fundamento de la palabra poética. La mujer es igual en el mundo trovadoresco al acontecer de la palabra, al acontecimiento del lenguaje. La mujer es la razón del trovar y así se unifican cuerpo, palabra y mundo.²¹

De ahí también que en estos poemas el cuerpo y los cuerpos aparezcan representados por metonimia, en el intento para facilitar en el lenguaje sintagmático lo que en la realidad se daría de forma simultánea, creando la percepción de que los cuerpos, tan presentes, son cuerpos oscuros e inefables, que invitan a la exploración y son capaces de alumbramientos repentinos.

2.2 EL FULGOR

Todo *El fulgor* se entretiene en esta frontera entre oscuridad y luz, sobre el límite que separa ser y no ser, cuerpo y muerte, pero también palabra y silencio. El poemario no presenta una repartición en secciones sino una sucesión de fragmentos numerados al igual que *Treinta y siete fragmentos*. Así lo describe Valente: «*El fulgor* prolonga elementos centrales que a están presentes en *Mandorla* pero a diferencia de esta constituye, un poco como en el caso de *Tres lecciones de tinieblas*, un texto o poema único, un texto que consiste en un diálogo con el cuerpo, con la materia corpórea».²²

El fulgor representa un paso ulterior en la exploración de la relación entre erotismo, cuerpo y palabra poética. Tras haber establecido la unión sexual como punto de partida y haber encontrado en la nada el origen mismo de la creación, la investigación valentiana se mueve en un territorio desconocido, es decir, el cuerpo como origen, medio y finalidad de la experiencia poética. El acto unitivo con el otro resulta aquí prescindible pues el poeta está ya iniciado a los misterios de la carne y aplica sus conocimientos a la investigación de la interioridad que, a diferencia de los poemarios anteriores, encuentra su propio carácter psicológico precisamente en la materialidad del cuerpo.

Valente propone una exploración del cuerpo en sentido estético, plástico y cognitivo, con la esperanza de derribar de forma definitiva la supuesta dualidad que separa materia y espíritu. A su visión de una materia espiritual que se manifiesta de forma concreta en las artes, corresponde también cierta literatura mística en la cual el cuerpo resulta de fundamental importancia para la experiencia de lo sagrado, y que Valente investiga entre las páginas de *La piedra y el centro* y *Variaciones sobre el pájaro y la red*.²³

El poemario está encabezado por una cita en epígrafe sacada de los *Stoicorum veterum fragmenta*: «De suerte que el pneuma es una materia que se hace propio del alma, y la forma de esa materia consiste en la justa proporción del aire y del fuego». Resulta

21 *Ivi*, p. 1596. Nótese que Valente, al referirse a la poesía de este ciclo explicita una idea análoga, sino incluso coincidente, a nuestra hipótesis inicial. Sin embargo, el ciclo al que se refiere Valente es el que pertenece, de forma más general, al tercer estadio de la memoria, es decir, el de la memoria de la materia. Este ciclo, según Valente, empezaría con el libro *Material memoria*, cfr. *ibidem*.

22 *Ivi*, p. 1600. Señalamos una lectura integral de este libro en CARLOS PEINADO ELLIOT, *Arquitectura y fragmento. Análisis de El fulgor de José Ángel Valente*, en «Revista de Literatura», XLV (2003), pp. 501-530.

23 Valente busca un respaldo crítico y poético a su reflexión sobre el erotismo y la materia espiritual sobre todo en las obras de San Juan de la Cruz y de Teresa de Ávila. Véase, por ejemplo, los ensayos *Teresa de Ávila o la aventura corpórea del espíritu* (VALENTE, *Obras completas II*, cit., pp. 284-290), *Eros y fruición divina* (*ivi*, pp. 290-296) y *Los ojos deaseados* (*ivi*, pp. 385-396).

explícita aquí la intención de la operación valentiana, ya que el intento es encontrar el punto de unión entre los elementos corpóreos y volátiles que mencionábamos anteriormente, es decir, situarse, mediante el cuerpo y gracias al cuerpo, en el punto donde tiene origen la enunciación. En este sentido, el *pneuma* resulta parecido a la noción de *aleph* de los cabalistas e incluso, por ciertas analogías, a la idea romántica del *keim*: «La palabra que de ese modo aparece está grávida de significación, contiene el sentido como posibilidad e infinitud, semilla del sentido, al igual que los *logoi spermatikoi*, pensados por los estoicos, contienen las semillas – *spérmata* – del mundo».²⁴

La imaginación poética valentiana está cautivada por una visión del cosmos que pone como principio primero y generador al *logos*. Valente llegó incluso a traducir el *incipit* del Evangelio de Juan, *Kata Ioannen*, para su *Cuaderno de versiones*, donde se encuentra el célebre pasaje acerca del «verbo que se hizo carne». La noción resulta extremadamente importante, dado que la manifestación de la realidad espiritual y sobrenatural pide, e incluso necesita, la participación de la materia y del cuerpo: «Supone la encarnación un doble encuentro de lo divino con la materia. La noción hombre-en-exilio está doblada tanto en la cábala, sobre todo la cábala luriana, como en la gnosis, sobre todo en la gnosis mandea, por la noción Dios-en-exilio. En la encarnación Dios toma cuerpo, asume la materia».²⁵

El cuerpo, por tanto, supone el punto de encuentro entre dos realidades, una invisible y una visible, una espiritual y una matérica, que allí se funden para sanear una supesta, por lo menos en la tradición Occidental, escisión. Así también la palabra poética, al nacer en el linde entre dos realidades, se convierte en expresión matérica de ambas, cesa de producir sentido y, simplemente, «constituye la fuente potencial de todo sentido».²⁶ La palabra encierra en sí el enigma de la creación y del origen, en un punto anterior a la inteligibilidad en el cual desaparecen los dualismos y las separaciones.

A lo largo de los treinta y seis textos que componen el poemario, la palabra «cuerpo» aparece treinta y seis veces. Sin embargo, el cuerpo aparece en muchas ocasiones por metonimia y constituye un campo semántico de la corporeidad que devuelve una imagen fracturada del cuerpo: mano, brazo, tacto, caricia, piel, ojo, pupila, párpado, boca, saliva, paladar, garganta, voz, hueso, médula, vientre, costado, cabeza, pecho, corazón y sangre, por ejemplo. Este cuerpo fracturado es el cuerpo que se encuentra en el *chiaroscuro* valentiano, ese límite sensitivo que, especialmente en *El fulgor*, se desdibuja entre luz y oscuridad, puntos arquetipos del conocimiento, es decir, entre posibilidad e impo-

24 *Ivi*, p. 458. López Castro, en su lectura de *El fulgor*, aclara el significado que rodea el concepto de *pneuma*: «En las tradiciones religiosas más antigua, el aliento adquiere un sentido espiritual: *atman*, en sánscrito; *ruah*, en hebreo; *pneuma*, en griego; *spiritus* en latín. [...] La noción de *pneuma*, que pasó de Aristóteles a los estoicos, es el alma del mundo y, en su mezcla de aire y fuego [...] apunta al hombre integral, pues lo humano está indisolublemente ligado a lo divino [...]. La fijación del espíritu de Dios guarda una relación con el Verbo primordial, unificador, que está por encima de las palabras. Privada del espíritu que la anima, la palabra no tiene razón de ser, y a su vez el espíritu sólo ejerce su acción si se materializa en la palabra. Cuerpo y espíritu devienen así una sola cosa» (LÓPEZ CASTRO, *En el límite de la escritura*, cit., pp. 121-122).

25 VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 280.

26 ARTHUR TERRY, *José Ángel Valente: el cuerpo y el lugar de la escritura*, en *Material Valente*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Gijón, Júcar, 1994, p. 134.

sibilidad de la palabra que aquí se convierte también en posibilidad e imposibilidad del cuerpo, ya que las dos entidades coinciden.

En este sentido, *El fulgor* se presenta como una celebración vitalista de la finitud del cuerpo en lucha con su propia inminente desaparición. La muerte es el agente oculto que mueve entre las líneas del texto y proyecta un tono nefasto sobre el entero poemario. Sin embargo, esa negatividad poco tiene que ver con la actitud pesimista de la escritura valentiana de los ciclos anteriores, ya que la posibilidad de la desaparición física ha de entenderse como pulso para alcanzar una mejor comprensión de la propia corporeidad y una aceptación de la vida en su totalidad, no sin alusiones al aspecto erótico de la misma.

En el fragmento XII, por ejemplo, vuelve de forma sutilmente aludida ese tú femenino que estaba al centro de los poemas de *Mandorla*:

XII

Moluscos lentos,
sembrada estás de mar, adentro
de ti hay mar: moluscos del beber
en ti el mar
para que nunca en ti
tuvieran fin las aguas.²⁷

En este breve poema el dominio del tú es total y prescinde de la presencia del yo, que no llega a manifestarse. El trasfondo sexual se encuentra explicitado en el *enjambement* «beber / en ti», que le acerca a las imágenes contenidas en *Mandorla* y por el cuales también se entiende que los moluscos son metáforas para el sexo femenino. En este sentido, fundamental es la reiteración del elemento acuático, ya que los flujos corporales están asociados al mar, forma arquetipa del origen de la vida. La figura femenina adquiere los rasgos de una *mater universalis*, ya que representa la vida en su totalidad, inclusive el yo lírico, aquí disuelto en la materia del mundo y en el tejido textual.

Todo el poemario insiste en esta forma dialógica que mantiene en su propio centro el tú. El destinatario femenino es una excepción, ya que en la mayoría de los casos el oyente está representado por el cuerpo, con un grado variable de alejamiento referencial. El cuerpo se convierte en simulacro universal del otro, ya que en su figuración lingüística el propio cuerpo del poeta es alteridad. En el fragmento VI, por ejemplo, la interrogación levantada por el yo lírico es directa y contundente y supone un acercamiento intimista al propio cuerpo:

VI

Dime, cuerpo,
entera latitud.
Oía
tu rumor

²⁷ VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 448.

como el del viento
soplado oscuro sobre
qué alma o cuerpo únicos.

Se hizo

el cuerpo la palabra
y no lo conocieron.²⁸

Tras la expresión conativa del primer verso, el segundo define inmediatamente el cuerpo como «entera latitud», es decir como único espacio concedido al hombre para experimentar la realidad y, posiblemente, lo que trasciende de ella. Este segundo verso resulta sumamente importante, porque explicita de forma unitaria la reflexión acerca de la materia espiritual que Valente había investigado también en la poesía de San Juan y de Santa Teresa. El cuerpo está al centro de todo, es a la vez principio, vehículo y finalidad del individuo. Las fronteras de lo real, de lo inteligible y de lo expresable coinciden con los límites del cuerpo. El séptimo verso refuerza esta perspectiva cuando dice «qué alma o cuerpos únicos» solucionando de forma definitiva el problema de la dualidad neoplatónica que está a la base de la investigación erótica de Valente.

Los últimos tres versos, «Se hizo / el cuerpo la palabra / y no se conocieron», enlaza la cuestión al aspecto metapoético con una referencia al pasaje antes mentado del Evangelio de Juan. El poeta invierte la posición de los elementos cambiando, tan sólo por el orden, la relación de causa y efecto: el «Verbo se hizo carne», frente a «el cuerpo se hizo palabra». Sin embargo, en el noveno verso, donde aparecen «cuerpo» y «palabra», falta un nexo de dependencia entre los dos sustantivos, que quedan en el mismo plano, sin que se explicita su jerarquización. Palabra y cuerpo coinciden, como ya hemos visto en *Mandorla*.

El último retoma el sentido bíblico del verbo «conocer», aquí en su negación, ya que también en Valente el conocimiento supone una operación sobre la materia textual (y corpórea), lo cual se resume en este pasaje de *Notas de un simulador*: «Sólo se llega a ser escritor cuando se empieza a tener una relación carnal con las palabras».²⁹

También el fragmento XXVI se entrega a una figuración metapoética del cuerpo-palabra. Las manos, la concavidad, la operación táctil de creación de la palabra son elementos que ya aparecían en *Mandorla*:

XXVI

Con las manos se forman las palabras,
con las manos y en su concavidad
Se forman corporales las palabras
que no podíamos decir.³⁰

²⁸ *Ivi*, pp. 445-446.

²⁹ VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 459. Señalamos también la reflexión de J. Díaz Armas acerca del desdoblamiento del cuerpo valentino, que precisa de este modo la natura dialógica del poemario, cfr. JESÚS DÍAZ ARMAS, *José Ángel Valente, poeta abisal*, en «Campo de Agramante», xvii (2012), pp. 33-36.

³⁰ VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 453.

La muerte, como hemos anticipado, es una figura latente a lo largo de todo el poemario. En el fragmento XVI llega a manifestarse de forma clara:

XVI

En algún pliegue de ti estaba, cuerpo,
la muerte ritual vestida
como niña de mañana cantora.

(*Hospital Broussais*)³¹

La muerte es parte inseparable de la materia corporal y marca su finitud. Acceder, mediante el erotismo, a la vida significa también acceder a la muerte y asumir su inminencia. Este tema, de larga tradición, parece asimilarse de forma contundente en la escritura de Valente sobre todo gracias a la lectura de la *Vida* de Santa Teresa de Ávila, cuya patografía señala esta co-presencia de la enfermada/muerte y la materia corporal.³²

En el poema, la muerte es «ritual» ya que pertenece al pasaje necesario para iniciarse al misterio del no ser, que queda necesariamente fuera de la experiencia del cuerpo y del ser.³³ Este fragmento lleva un título entre paréntesis al final del texto que nos da una indicación del lugar, un hospital de París, donde se compuso o el poeta tuvo la experiencia que lo origina. La referencia es de por sí ambigua, tan sólo alusiva de una hospitalización, por la cual podemos suponer un momentáneo riesgo para la vida del poeta. Sin embargo, la muerte se figura como «niña de mañana cantora», es decir, una figura femenina complementaria a la amada en la cual converge la totalidad de la vida y, al mismo tiempo, la muerte es canto del despertar que disuelve la noche y anuncia el día venidero.

El fragmento XXXVI cierra el poemario con una imagen del límite y una celebración de la vida, enseñando un cuerpo resplandeciente en el umbral de la noche:

XXXVI

Y todo lo que existe en esta hora
de absoluto fulgor
se abrasa, arde
contigo, cuerpo,
en la incendiada boca de la noche.³⁴

³¹ *Ivi*, p. 449.

³² Cfr. ROBERTO NÓVOA SANTOS, *Patografía de Santa Teresa de Jesús y el instinto de la muerte*, Madrid, Javier Morata Editor, 1927.

³³ La muerte es esencialmente inefable, ya que la única experiencia posible es la muerte del otro, nunca de uno mismo. El no ser y la nada serían necesariamente objetos que quedan fuera del alcance del intelecto y del lenguaje. Pensar en la muerte o pensar acerca de la muerte es tema que ha interesado la filosofía desde la antigüedad. El problema resulta extremadamente complejo y sobrepasa los modestos objetivos de este estudio. Remitimos al célebre tratado de Jankélévitch *La mort* (1977), también por cuestionar a las místicas, debate que hubiera, sin duda, interesado a nuestro poeta. Cfr. VLADIMIR JANKÉLÉVITCH, *La morte*, Torino, Einaudi, 2009.

³⁴ VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 458.

En todo *El fulgor* está bastante aprovechado el recurso a la *inmutatio*, es decir, a la variación por sinonimia que replica lingüísticamente la operación de tanteo y al mismo tiempo refuerza la imagen conceptual. «Abrasa», «arde», «incendiada» pertenecen al mismo campo semántico, que aquí podría decirse derivado del sustantivo que también da título al poemario: fulgor. El poema vuelve a establecer la centralidad del cuerpo en la percepción de la realidad, pero también subraya la fuerza inefable del *hic et nunc* de la experiencia humana, que en su brevedad instantánea se opone a la noche a la cual está destinada. Mediante la iniciación al erotismo corporal de *Mandorla* y el acceso a la materialidad de la palabra poética, el poeta llega a percibir y sondear la potencial infinitud de la experiencia humana que, mediante el signo, puede llegar a desafiar la misma muerte.³⁵

2.3 NO AMANECE EL CANTOR

Con la excepción de *Tres lecciones de tinieblas*, *No amanece el cantor* es el único poemario de Valente que recoge solamente prosas poéticas y, además, presenta algo totalmente nuevo con respecto a la producción lírica valentiana, es decir, la división en dos secciones tituladas, cuyos tonos difieren de forma sustancial. La primera, *No amanece el cantor*, sigue desarrollando en parte el discurso emprendido con *El fulgor*, considerando el cuerpo como centro de la experiencia poética, aunque construya sobre esta premisa un discurso bastante heterogéneo. Más coherente es la segunda sección, *Paisaje con pájaros amarillos*, cuya escritura nace a raíz de un desafortunado acontecimiento de la vida de Valente, la muerte de su hijo Antonio, que confiere a esta parte del poemario el carácter propio de la elegía.

El primer poema que encontramos remite de forma explícita a *Mandorla* y *El fulgor*. El cuerpo, nombrado de forma directa cinco veces a lo largo del breve texto, se presenta como destinatario al cual se dirige la voz lírica:

EL CUERPO del amor se vuelve transparente, usado como fuera por las manos. Tiene capas de tiempo y húmedos, demorados depósitos de luz. Su espejo es la memoria donde ardía. Venir a ti, cuerpo, mi cuerpo, donde mi cuerpo está dormido en todas tus salivas. En esta noche, cuerpo, iluminada hacia el centro de ti, no busca el alba, no amanece el cantor.³⁶

El poeta describe el cuerpo como memoria viviente, ya que su constitución en el presente es fruto de su pasado («tiene capas de tiempo» y «su espejo es la memoria donde ardía»), en el cual vive la memoria de lo vivido y al cual el poeta acude para restaurar el origen de la experiencia y de la palabra. El poeta se acerca al cuerpo («Venir a ti») como si no le perteneciera y le fuera desconocido y tan sólo la labor de investigación sensitiva sobre la materia, el tacto y el tanteo implícitos en «usado como fuera por las manos», permite alcanzar la transparencia necesaria al conocimiento poético. El poeta puede así

³⁵ A partir de *Mandorla* y a lo largo de todo *El fulgor*, Valente parece asumir la lección contenida en *L'érotisme* de Bataille (1957), tanto a nivel conceptual (la relación entre *eros* y *thanatos*, el erotismo sagrado, lo inefable de la experiencia erótica), como de elecciones léxicas, cfr. GEORGES BATAILLE, *El erotismo*, Buenos Aires, Sur, 1960, pp. 27-68.

³⁶ VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 491.

acceder al espacio de la interioridad, en el cual el cuerpo «está dormido en todas tus salivas», es decir, yace a la espera de despertarse en la materia amorosa de la palabra poética. Tan sólo en esta unión entre los cuerpos y con su propio cuerpo el poeta tiene acceso a los «depósitos de luz», a la manifestación inmanente de la palabra.

Es este el poema erótico de Valente que resume de forma más equilibrada y cumplida su reflexión acerca de la coincidencia entre eros/sagrado, materia espiritual y palabra poética. El signo lingüístico, materialidad del significante y volatilidad sonora del significado, es uno con el cuerpo y supone los mismos rasgos y el mismo trato. En esta perspectiva hay que leerse el período conclusivo, ya que puede entenderse como expresión del deseo de una noche perpetua, es decir, de una infinita unión tanto erótica como literaria, con el consiguiente rechazo del alba, que es el momento en el cual cesa la experiencia unitiva con el cuerpo y la poesía. De ahí que el sintagma «no amanece el cantor», que también es el título del poemario, indicaría el estadio anterior a la revelación por la cual se engendra la palabra, donde el signo lingüístico todavía posee la totalidad de las posibilidades de significación.³⁷

En este sentido, *Paisaje con pájaros amarillos* supone un desafío importante, ya que el cuerpo amado, el cuerpo del otro, es un cuerpo ausente, que la muerte ha llamado a sí.

En la sección anterior, Valente anticipa la idea de un cuerpo que se disuelve y cuya materia se confunde con la materia del mundo para alcanzar el sosiego que sólo puede otorgar la pérdida del nombre:

LA FILTRACIÓN aérea de los cuerpos en la transparencia de la luz. El viento ha empujado los oscuros alvéolos del llanto a los desagüeros de París. No quedan ya residuos de la muerte. Tú bajas sosegado hasta este día. Lo saludas en paz. Y quién podría ahora arrebatarle esta imagen de ti que ni siquiera a ti te pertenece. Ser sólo del olvido, dices. Cuerpo que se confunde con el aire. No tienes nombre, tenuemente borrado, al fin.³⁸

La aniquilación del yo empírico, asumida de forma discontinua a partir de *Poemas a Lázaro*, a través de la lección de *Mandorla* llega a un punto crucial, es decir, al anhelo de una anonimía total, tema que será central en las páginas de *Fragmentos de un libro futuro*.

En *Paisaje con pájaros amarillos*, la nada del no ser a la cual está condenado el hijo difunto, supone una negatividad contundente, que toda la sección replica con su tono elegíaco y melancólico. Sin embargo, el poeta consigue volcar esta ausencia para que sea una nada positiva, de la cual pueda renacer la identidad del otro dentro del lenguaje. Toda la sección es un intento de restablecer, dentro del espacio del poema, el simulacro del otro, para que se pueda llegar a una unión entre padre e hijo.

³⁷ Señalamos una de las interpretaciones quizás más agudas de este poema, que consigue recuperar la tradición nada menos que provenzal para explicar el proceso de desposesión que actúa Valente. El artículo, breve pero muy intenso explica toda la línea impersonal y su relación tanto con los orígenes de la poesía romance como con lo erótico, cfr. GIORGIO AGAMBEN, *No amanece el cantor*, en *En torno a la obra de José Ángel Valente*, ed. por JACQUES ANCET, ROSA ROSSI y AMÉRICO FERRARI, Madrid, Alianza Universidad, 1996, pp. 47-57, pp. 47-57.

³⁸ VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 495.

El cuerpo amado, y ahora ausente, ya ha perdido por completo los rasgos de individualidad que le eran propios: «CUERPO de un desconocido. Levantamiento de tu cuerpo en el atardecer anónimo. Ya no quedaba en ti señal alguna que te hiciera nuestro». ³⁹ La pérdida de identidad del otro se explicita, más adelante, cuando el poeta no consigue encontrar el signo definitivo, el nombre secreto, para llamar a la vida quien ha muerto, determinando así, por un lado, el fracaso de la palabra poética; por otro, el progresivo despojamiento del yo, que de esta manera converge de forma progresiva en la misma nada que subyace en la palabra poética: «YO CREÍ que sabía un nombre tuyo para hacerte venir. No sé o no lo encuentro. Soy yo quien está muerto y ha olvidado, me digo, tu secreto». ⁴⁰

Esta fusión entre cuerpo ausente y cuerpo en disolución en el espacio del poema se figura de forma parecida a la entrada en la *mandorla*, despojada de referentes sexuales, aunque aquí no se dé el encuentro, necesario para la unión, entre los cuerpos: «PAISAJE sumergido. Entré en ti. En ti entreme lentamente. Entré con pie descalzo y no te hallé. Tú, sin embargo, estabas. No me viste. No teníamos ya señal con que decirnos nuestra mutua presencia. Cruzarse así, solos, sin verse. Pájaros amarillos. Transparencia absoluta de la proximidad». ⁴¹

La superación de la conciencia individual y la asunción de un yo anónimo, universal y colectivo, pasa por un reconocimiento del otro que lleva a disolver las fronteras entre los individuos, algo que puede cumplirse solamente asumiendo la muerte del otro como muerte de uno mismo: «AHORA ya sé que ambos tuvimos una infancia común o compartida, porque hemos muerto juntos. Y me mueve el deseo de ir hasta el lugar donde estás para depositar junto a las tuyas, como flores tardías, mis cenizas». ⁴²

Sin embargo, esta muerte ritual no puede considerarse un mero artificio retórico o una proyección psicológica. Entre las páginas de *Paisaje de pájaro amarillos* se vislumbra la terrible y trágica posibilidad de que la ausencia del cuerpo amado pida la ausencia del propio cuerpo, es decir, allí donde la palabra poética falle en resucitar al otro, la promesa de unión en el amor reside en converger en la nada de la muerte, que es renuncia y supresión del propio cuerpo. El nombre secreto, ese nombre que se sitúa más allá del mero simulacro, se revela tan sólo «al fin», cuando yo y tú se reconocen mutuamente en la nada del origen: «SABÍAS que sólo al fin sabía yo tu nombre. No el que te perteneciera, sino el otro nombre, el más secreto, aquél al que aún pertenecías tú». ⁴³

3 CONCLUSIONES

Como se ha visto, una vez trazados los límites de un supuesto ciclo del cuerpo dentro de la escritura valentiana, es posible destacar una progresión importante tanto a nivel estético como conceptual para la entera obra de Valente. *Mandorla*, *El fulgor* y, en parte,

³⁹ *Ivi*, p. 497.

⁴⁰ *Ivi*, p. 498.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. 499.

⁴³ *Ivi*, p. 500.

No amanece el cantor, manifiestan una evolución con respecto al trato reservado al cuerpo y al significado que este adquiere para describir un complejo mundo conceptual. La actitud pesimista del amor melancólico, típico de la escritura temprana, desaparece con el descubrimiento del erotismo que, a partir de su vertiente sexual, se convierte rápidamente en el pulso necesario para unir elementos aparentemente lejanos como el sexo, el cuerpo, la muerte y la palabra poética. En Valente, el erotismo ha de verse como forma ontológica de entender el amor y la creación poética, y en el cual convergen de forma armónica e indisoluble materia y palabra.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGAMBEN, GIORGIO, *No amanece el cantor*, en *En torno a la obra de José Ángel Valente*, ed. por JACQUES ANCET, ROSA ROSSI y AMÉRICO FERRARI, Madrid, Alianza Universidad, 1996, pp. 47-57. (Citato a p. [III](#).)
- BATAILLE, GEORGES, *El erotismo*, Buenos Aires, Sur, 1960. (Citato a p. [110](#).)
- BORJA RODRÍGUEZ, MARÍA JOSÉ, *El latido erótico de la palabra en Mandorla de José Ángel Valente*, en «Estudios humanísticos. Filología», xxvi (2004), pp. 55-66. (Citato a p. [99](#).)
- DÍAZ ARMAS, JESÚS, *José Ángel Valente, poeta abisal*, en «Campo de Agramante», xvii (2012), pp. 33-36. (Citato a p. [108](#).)
- JANKÉLÉVITCH, VLADIMIR, *La morte*, Torino, Einaudi, 2009. (Citato a p. [109](#).)
- LÓPEZ CASTRO, ARMANDO, *Lectura de José Ángel Valente*, Universidad de León y Secretariado de Publicaciones de la Universidades de Santiago de Compostela, 1992. (Citato a p. [93](#).)
- *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, Ourense, Abano editores, 2002. (Citato alle pp. [104](#), [106](#).)
- NÓVOA SANTOS, ROBERTO, *Patografía de Santa Teresa de Jesús y el instinto de la muerte*, Madrid, Javier Morata Editor, 1927. (Citato a p. [109](#).)
- PEINADO ELLIOT, CARLOS, *Arquitectura y fragmento. Análisis de El fulgor de José Ángel Valente*, en «Revista de Literatura», xlv (2003), pp. 501-530. (Citato a p. [105](#).)
- TERRY, ARTHUR, *José Ángel Valente: el cuerpo y el lugar de la escritura*, en *Material Valente*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Gijón, Júcar, 1994. (Citato a p. [106](#).)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Obras completas I*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006. (Citato alle pp. [96-103](#), [107-112](#).)
- *Obras completas II*, ed. por CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008. (Citato alle pp. [94](#), [99](#), [101-106](#), [108](#).)

PAROLE CHIAVE

Erotismo; cuerpo; poesía; José Ángel Valente; *Mandorla*; *El fulgor*; *No amanece el cantor*.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Stefano Pradel ha ottenuto il dottorato di ricerca presso l'Università degli Studi Trento con una tesi sull'estetica del frammento nella poesia di José Ángel Valente, la cui monografia derivante (dal titolo *Vértigo de las cenizas: estética del fragmento en José Ángel Valente*) gli è valsa il "XVIII Premio Gerardo Diego para la investigación literaria". È stato docente a contratto di Lingua e traduzione spagnola e Letteratura spagnola presso l'Università di Parma e insegna traduzione spagnolo-italiano presso l'I.S.I.T. (Istituto Accademico per interpreti e traduttori) di Trento. Attualmente è assegnista di ricerca presso l'Università degli Studi di Trento con un progetto sulla relazione tra pittura e scrittura nell'opera poetica di Antonio Gamoneda.

stefano.pradel@hotmail.com

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

STEFANO PRADEL, *Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoesía en José Ángel Valente*, in «Ticontre. Teoría Texto Traducción», x (2018), pp. 93–114.

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 – X (2018)

EROS E MELANCOLIA NELLA POESIA MODERNA E CONTEMPORANEA a cura di Fulvio Ferrari, Lorenzo Mari e Stefano Pradel	v
<i>Eros e melancolia: una nota a margine</i>	vii
SYLVIA KRATOCHVIL, <i>Le regard mélancolique dans la poésie de Baudelaire</i>	i
SERGIO SCARTOZZI, <i>L'unione impossibile. Tessiture della melancolia pascoliana</i>	21
LORETTA FRATTALE, « <i>Bandadas de mujeres desnudas van dejando / olor a sexo de alma por el aire violeta...</i> ». <i>Eros e malinconia nella poesia del primo Jiménez</i>	35
GÖKÇE ERGENEKON, <i>Le désir et le désert. L'écriture érotique du deuil dans Corps mémorable de Paul Éluard</i>	51
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>El decir erótico de José Lezama Lima</i>	71
STEFANO PRADEL, <i>Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoesía en José Ángel Valente</i>	93
CARMEN BONASERA, « <i>Io che bruciavo di passione</i> ». <i>Rappresentazioni dell'eros inquieto nella poesia femminile del secondo novecento</i>	115
ALICE LODA, <i>Corpo e tempo. Eros and Melancholy in Gëzim Hajdari's transmediterranean poetics</i>	137
MARIO MARTÍN GIJÓN, <i>Mellon Collie and the Infinite Sadness. Metamorfosis de la melancolía en tres poetas españoles del nuevo milenio</i>	169
ROBERTO BATISTI, <i>Espressioni dell'eros infelice in due poeti italiani del nuovo millennio</i>	181
SAGGI	203
MATTEO FADINI, <i>Cinque edizioni sine notis di letteratura popolare in copia unica: attribuzione agli stampatori ed edizione dei testi poetici</i>	205
CLAIRE MARCHÉ, <i>Enjeux de la composition vocale et musicale du dernier roman de Kosmas Politis : étude du manuscrit de Terminus (Τέξμα, 1975)</i>	239
ANDREA RONDINI, <i>Delirio di immobilità. Gli stati di grazia di Davide Orecchio</i>	257
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	277
GIULIA MASTROPIETRO, <i>Filastrocche e giochi di parole: tradurre un romanzo per bambini</i>	279
MARÍA NIEVES ARRIBAS, <i>El inevitable residuo traductivo en la novela Patria de Fernando Aramburu</i>	289
ELISA FORTUNATO, <i>Un Huxley italiano nel ventennio fascista</i>	321
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	353
INDICE CUMULATIVO NUMERI I (2014) – X (2018)	359
CREDITI	373

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 10 - NOVEMBRE 2018

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.