

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

12

20
19

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

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

Comitato direttivo

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

Comitato scientifico

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

Redazione

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

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

UN REINO DE CENIZA AL ALCANCE DEL VIENTO: JOSÉ ÁNGEL VALENTE Y LA DIVISIÓN DEL CANTO (1961-1982)

PAUL CAHILL – *Pomona College (California)*

Un vistazo al corpus voluminoso de estudios dedicados a la poesía de José Ángel Valente revela que ciertos conceptos empleados por los críticos han hecho que ciertos libros reciban mucha atención mientras que otros han sido ignorados o menospreciados. Un ejemplo clave de libros pasados por alto son dos libros compuestos de poemas ya publicados en otros libros junto con poemas inéditos. Libros como *Sobre el lugar del canto* y *Estancias* no son exclusivamente antologías ni poemarios y le ofrecieron a Valente una oportunidad de hacer un alto y reflexionar sobre su obra pero al mismo tiempo forjar nuevos caminos estéticos. Para sus lectores, estos libros representan una oportunidad de plantear preguntas importantes con respecto a las maneras en las que poemas se presentan y se enmarcan y cómo esto determina el modo en el que nos aproximamos a ellos como críticos y lectores.

A look at the vast corpus of critical studies dedicated to the poetry of José Ángel Valente reveals that certain assumptions made by critics have led to certain books receiving extensive attention while others have largely been overlooked or underappreciated. A key example of this sort of overlooked work is a pair of hybrid texts made up of selections of poems previously published in books alongside groups of newly published poems. Neither exclusively anthologies nor new collections, books like *Sobre el lugar del canto* and *Estancias* offered Valente an opportunity to pause and take stock of his work while also charting new aesthetic paths. These books allow readers to ask important questions regarding the ways in which poems are packaged and framed and how this impacts the way we engage with them as critics and readers.

«Los mecanismos de transmisión literaria determinan no sólo la recepción inmediata de una obra sino también, y más decisivamente, su posteridad».¹ Estas palabras extraídas de la introducción con la que Andrés Sánchez Robayna presenta la poesía completa de José Ángel Valente bien pueden aplicarse a una serie de libros de Valente que no han llegado a formar parte del canon oficial de su obra. Indagar sobre el lugar del canto en la poesía de José Ángel Valente conlleva una toma de postura con respecto a la pregunta sobre en qué consiste la obra de Valente, y en particular cómo podemos (o debemos) dividir y concebir su obra. No sólo se trata de buscar la «sola / raíz de lo *cantable*», sino que hace falta explorar las varias raíces de lo *analizable*, lo cual requiere una reconsideración de la (in)visibilidad relativa de diferentes manifestaciones de la obra valentiana además de la (in)visibilidad relativa de los momentos y puntos de articulación que aportan una teorización de su propia práctica poética.² Un acercamiento a la poesía de Valente que tenga en cuenta como punto de partida la *antepupila*, es decir, *la mirada, no el ojo*, nos conduciría no a «la transparencia», sino hacia una visión más matizada, plena y rica de la poesía valentiana, ya que «[e]l problema no es lo que se ve, sino el ver mismo».³ Un aspecto clave de la obra de Valente es, pues, *cómo se ve*, y específicamente *cómo se divide*.

Como fenómeno general los que se han ocupado de esta obra han mantenido un enfoque basado en ciertas formas de publicación, división y circulación de la poesía. Según una taxonomía presentada por José Manuel Diego y Tomás Sánchez Santiago en su libro

- 1 ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, *Introducción*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Poesía completa*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, pp. 9-55, p. 9.
- 2 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Al dios del lugar*, Barcelona, Tusquets, 1989, p. 25.
- 3 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *No amanece el cantor*, Barcelona, Tusquets, 1992, p. 27.

sobre Valente y Carlos Barral hay «poetas de poema», «poetas de libro», «poetas de registro múltiple» y «poetas de evolución», y un vistazo a la crítica sobre la poesía de Valente sugiere que este poeta se considera más como un poeta «de libro» o un poeta «de evolución» (una evolución que se traza en libros y recopilaciones de libros).⁴ Los estudios y las ediciones de la obra de Valente suelen enfocarse en los libros publicados por este poeta, pero no *todos* sus libros sino los que han llegado a formar parte del canon valentino fijado en parte por *Punto cero* y *Material memoria*. Aunque los límites de estas recopilaciones han cambiado, de todos modos han tenido un impacto en cómo críticos han estudiado su obra.

En este trabajo propongo explorar la importancia de otros momentos de articulación de la poética valentina como los que representan *Sobre el lugar del canto* (1963), *Estancias* (1980) y *Tránsito* (1982). Es precisamente en los espacios e intersticios *entre* libros y poemarios como *A modo de esperanza*, *Poemas a Lázaro*, *La memoria y los signos*, *Interior con figuras*, *Material memoria*, *Tres lecciones de tinieblas* y *Mandorla* donde se encuentran momentos clave del proceso del desarrollo de su poética. Las antologías y otras formas intersticiales pueden servir como vehículos útiles para articular y reflexionar sobre una obra en marcha al igual que los caminos estéticos y conceptuales que ya han sido recorridos.

Hay varias razones por las cuales libros como *Sobre el lugar del canto* y *Estancias* han recibido menos atención crítica que otros libros valentinos. El hecho de que estos libros compaginen un esfuerzo antológico con la presentación de poemas inéditos ha causado que, con pocas excepciones, ellos sólo se consideren parte del canon valentino siempre y cuando su contenido inédito aún no haya llegado a formar parte de un libro consagrado e integrado plenamente en la trayectoria de este poeta. Aunque el gesto de recoger y volver a publicar poemas ya publicados en libros anteriores es un gesto significativo, incluso si sólo se trata de una sección de un libro que también incluye poemas inéditos, una idea implícita en estos casos es que la construcción e inclusión de una sección antológica es un gesto inocente, objetivo y sin consecuencias. Pero como veremos, seleccionar ofrece la oportunidad de hacer un alto y dar cuenta de lo que se ha hecho anteriormente antes de decidir lo que se va a hacer en el futuro.

I UN ABISMO EN EL QUE PUEDE HUNDIRSE LA MIRADA

El carácter híbrido y complejo de estos libros nos recuerda el concepto de ensamblaje. Una reflexión reciente sobre este concepto se puede encontrar en un ensayo de la filósofa estadounidense Jane Bennett sobre la «materia vibrante».⁵ Su exploración de

4 TOMÁS SÁNCHEZ SANTIAGO y JOSÉ MANUEL DIEGO, *Dos poetas de la Generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*, Granada, Ediciones A. Ubago, 1990, p. 246.

5 JANE BENNETT, *La fuerza de las cosas*, trad. por CECILIA PADILLA, en «Revista Argentina de Ciencia Política», XVI (2013), pp. 137-154, p. 139. El concepto del ensamblaje ha sido traducido de diversas maneras. En la edición en castellano de Deleuze y Guattari se traduce como «agenciamiento» (GILLES DELEUZE y FÉLIX GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. por JOSÉ VÁZQUEZ PÉREZ, Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 10) y en la de Latour se traduce como «ensamblado» (BRUNO LATOUR, *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, trad. por GABRIEL ZADUNAISKY, Buenos Aires,

los «ensamblajes materiales» busca «darle voz a una vitalidad intrínseca a la materialidad, y [...] absolver a la materia de su larga y estrecha relación con el automatismo o el mecanicismo».⁶ Para ilustrar este concepto, Bennett cuenta cómo una mañana, «en la rejilla de [una] boca de tormenta», encuentra las siguientes cosas:

un guante de trabajo de color negro, de talla grande, de plástico, para hombre
 una espesa alfombra de polen de roble
 una inmaculada rata muerta
 una tapita blanca a rosca de plástico
 un palo de madera liso⁷

El efecto que esta combinación de objetos tiene en Bennett resulta de la totalidad de la situación, ya que «[c]uando la materialidad del guante, de la rata, del polen, de la tapita de botella y del palo comenzó a brillar y echar chispas, se debió en parte al cuadro contingente que formaban uno con el otro, con la calle, con el clima de esa mañana, conmigo».⁸ Es importante destacar que la persona que observa este «cuadro contingente» también forma parte de este mismo cuadro, pero su efecto en la filósofa «fue posible por la casualidad de aquel ensamblaje en particular, pero también por una disposición previa de mi *in-side*, por un estilo de percepción predispuesto a la aparición de la cosa-poder».⁹

Aunque los objetos que discutiremos en este trabajo no son un guante, una rata, una alfombra de polen, una tapita de botella o un palo en la rejilla de una boca de tormenta, sí propongo ver hasta qué punto este concepto del ensamblaje se puede usar para analizar la significación variable de poemas según las colecciones de las cuales forman parte. Los ensamblajes de los cuales nos ocuparemos son libros publicados por Valente que varios críticos han denominado «libros antológicos».¹⁰ Como sugiere este término, estos libros recogen selecciones de poemas ya publicados, pero también incluyen poemas inéditos que más tarde fueron incluidos en libros-ensamblajes más «legítimos» según la perspectiva de muchos críticos (y también la de José Ángel Valente, desde luego).

Algunos de los elementos que forman parte de estos ensamblajes poéticos son epígrafes, prólogos y las divisiones entre secciones. Una categoría clave para estos ensamblajes son los epígrafes que enmarcan los poemas. También es importante prestar atención a cómo se dividen y se combinan estos poemas, ya que las relaciones de contigüidad que se forjan entre poemas en estos «libros antológicos» suelen ser distintas a las que se encuentran en los libros valentianos «oficiales». Incluso en casos en los cuales los poemas sacados de libros anteriores aparecen en la misma secuencia o en una secuencia parecida a la de su contexto «original», la ausencia de poemas incluidos en estos otros contextos puede crear contigüidades novedosas y la combinación de poemas provenientes de libros

Manantial, 2008, p. 13).

6 BENNETT, *La fuerza de las cosas*, cit., pp. 137, 139.

7 *Ivi*, p. 140.

8 *Ibidem*.

9 *Ivi*, pp. 140-141.

10 ELLEN ENGELSON MARSON, *Poesía y poética de José Ángel Valente*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1978, p. 63.

diferentes en otro libro es capaz de crear ensamblajes y diálogos parecidos al ensamblaje de objetos analizado por Bennett.

Nos explica el poema titulado «Entrada al sentido» (de *Poemas a Lázaro*) que «[e]ntre el ojo y la forma / hay un abismo / en el que puede hundirse la mirada».¹¹ Si nos fijamos en el ojo crítico y lector que usamos para aproximarnos a libros como *Sobre el lugar del canto* o *Estancias* podemos ver que al mirar formas como las que toman estos libros híbridos es posible que se hunda la mirada, pero no tiene por qué ser así. Para poder mirar estos libros de una manera más matizada construiremos un ensamblaje crítico-teórico constituido por una serie de textos. Gilles Deleuze y Félix Guattari, y Jenaro Talens y Juan M. Company exploran un par de tensiones en torno a la relación entre un todo y una imagen sacada de él. Las oposiciones que construyen nos ofrecerán una manera de no «hundirnos» a la hora de mirar formas como las de *Sobre el lugar del canto* y *Estancias*. Estas formas exhiben una tensión entre lo recogido y lo inédito, entre lo viejo y lo nuevo. Aunque Deleuze y Guattari y Talens y Company emplean términos diferentes para indicar su concepto de un *todo* u objeto original (*mapa* vs. *espacio textual*) y selección (*calco* vs. *texto*), lo que tienen en común es una visión de estos actos de selección como algo que crea los textos que «descubren».

Según Deleuze y Guattari, el rizoma es «*mapa y no calco*»,¹² ya que «[e]l mapa» para éstos, «no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye».¹³ El calco es una especie de representación del mapa, pero «no es rigurosamente exacto que un calco reproduzca el mapa. Un calco es más bien como una foto, una radiografía que comenzaría por seleccionar o aislar lo que pretende reproducir, con la ayuda de medios artificiales, con la ayuda de colorantes o de otros procedimientos de contraste».¹⁴ El calco «ha traducido ya el mapa en imagen, ha transformado ya el rizoma en raíces y raicillas. Ha organizado, estabilizado, neutralizado las multiplicidades según sus propios ejes de significación. Ha generado, estructuralizado el rizoma, y, cuando cree reproducir otra cosa, ya sólo se reproduce a sí mismo».¹⁵ Para Talens y Company, «lo hasta ahora definido como *texto*» se entiende ahora como *espacio textual*, un «espacio [que] puede estar organizado y fijado [...] entre un principio y un fin (ET), ser una simple propuesta susceptible de diferentes modos de organización/fijación (ET^o), o bien, por último, no implicar ningún tipo de organización y carecer de límites que lo fijen (ET^o)».¹⁶ Para Talens y Company, un *texto* sería «el resultado de un trabajo de lectura/transacción operado sobre el *espacio textual*» y hacen hincapié en el hecho de que se trata de un «trabajo de lectura/transacción y no de *desciframiento*».¹⁷ En un texto posterior, Talens define un *texto* como «el resultado de convertir las propuestas, significantes o no, de un espacio textual dado, en *sentido* concreto para un lector concreto en una situación

11 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 75 (vv. 12-14).

12 DELEUZE y GUATTARI, *Mil mesetas*, cit., p. 17.

13 *Ivi*, p. 18.

14 *Ibidem*.

15 *Ivi*, pp. 18-19.

16 JENARO TALENS y JUAN M. COMPANY, *El espacio textual: tesis sobre la noción de texto*, en «Cuadernos de filología», 1/1 (1979), pp. 35-48, p. 43.

17 *Ivi*, p. 44.

concreta. Queda claro, pues, que hay tantos *textos* como *lecturas*».¹⁸

Si el producto de este encuentro entre *espacio textual/mapa* y lector normalmente sería un *texto/calco* producido por el lector, los «libros antológicos» de José Ángel Valente representan casos singulares, ya que son ensamblajes que contienen una mezcla de *textos/calcos* y *espacios textuales/mapas*, y como libros también serían *espacios textuales*. Los *textos* que forman parte de estos ensamblajes son construidos por el mismo autor que creó los *espacios textuales/mapas* de los cuales fueron producidos.

En su estudio sobre el concepto de la antología poética José Francisco Ruiz Casanova discute diferentes tipos de antologías pero también diferentes tipos de antólogos. Las secciones de *Sobre el lugar del canto* y *Estancias* que presentan poemas ya publicados serían lo que Ruiz Casanova denomina una «autoantología». «[C]uando el autor de los textos y el autor de la selección son una misma persona», nos explica Ruiz Casanova, «se da un caso de *doble autoría* que merece atención», ya que «[p]or una parte, el poeta es autor y antólogo, como cualquier escritor, de sus textos; por otra, se convierte en editor (y relector) de una selección de los mismos al componer su *autoantología*».¹⁹ Entre las categorías que discute Ruiz Casanova se encuentra «[l]a selección como abreviación» y asevera que «cualquier proceso selectivo que actúa sobre un supuesto *todo* pretende suplantarlo o, al menos, representarlo».²⁰ Mas para Ruiz Casanova, en vez de ser sólo una reproducción, «[u]na antología es [...] también, y no en menor medida, una *reedición* de textos singulares y una *edición* de un nuevo conjunto que, además de cumplir con objetivos como la *representatividad*, debe observar, al mismo tiempo, una coherencia en su armazón como *libro representativo*».²¹ Este «nuevo conjunto» puede llegar a ser como un libro nuevo, porque

en algunos casos, bien por el proceso de decantación al que se somete su hasta ahora *obra toda*, bien por las labores de edición a que somete los textos (correcciones, supresiones, adiciones, cambios o reubicación del poema), la *autoantología* resultante puede entenderse, en realidad, como una *obra nueva* en el más amplio sentido: es decir, no sólo obra nueva porque lleva firma del *autoantólogo-autor* sino, también, obra nueva porque los textos no son una simple reimpresión de las versiones ya conocidas.²²

Usar libros como *Sobre el lugar del canto* y *Estancias* como objeto de estudio a la luz de las teorías de Deleuze y Guattari, Talens y Company, y Ruiz Casanova, nos brinda la posibilidad de añadir categorías a su planteamiento, ya que las últimas secciones de cada libro están compuestas de poemas que en su momento eran inéditos pero que después de su inclusión en libros posteriores se pueden considerar—en una especie de mirada retrospectiva—como *textos/calcos* producidos a partir de *espacios textuales/mapas* que aún no existían pero que de todos modos ejercen una fuerza descomunal y juegan un

18 JENARO TALENS, *El ojo tachado. Lectura de Un Chien andalou, de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 40.

19 JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA, *Anthologos: Poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 100.

20 *Ivi*, p. 68.

21 *Ivi*, p. 75.

22 *Ivi*, p. 100.

papel clave en las aproximaciones críticas a la poesía valentiana. Vistas desde el presente, entonces, estas secciones finales son a la vez espacios textuales/mapas y textos/calcos.

Este carácter híbrido posibilita una manifestación poética de un gesto propuesto por Deleuze y Guattari. Si para éstos «[e]l calco sólo reproduce los puntos muertos, los bloqueos, los embriones de pivote o los puntos de estructuración del rizoma», después de producir estos «calcos» de mapas más amplios podemos y, según ellos, debemos «volver a conectar los calcos con el mapa, relacionar las raíces o los árboles con un rizoma».²³ En el caso concreto de *Sobre el lugar del canto* y *Estancias*, este proyecto toma la forma de secciones antológicas que «reproduce[n] los puntos muertos, los bloqueos, los embriones de pivote o los puntos de estructuración del rizoma» para después desembocarse en los mapas/espacios textuales compuestos de poemas inéditos.

2 *SOBRE EL LUGAR DEL CANTO* (1963)

Sobre el lugar del canto (1963) ha sido descrito y caracterizado de varias maneras. María Payeras Grau ofrece una descripción más o menos neutra del libro como «un volumen confeccionado con materiales procedentes de su obra poética anterior, a la que se añadían una docena de poemas inéditos».²⁴ José Luis Cano, en cambio, se enfoca más en el destino posterior de esta «docena de poemas inéditos» que en su carácter inédito dentro del contexto de *Sobre el lugar del canto*, ya que para éste, *Sobre el lugar del canto* es una «breve antología de sus libros anteriores, enriquecida con una serie final de poemas que pertenecían en realidad a un libro más reciente de Valente, *La memoria y los signos*, al que ahora legítimamente se incorporan».²⁵ Nuestra lectura de *Sobre el lugar del canto* se centrará en esta «breve antología de sus libros anteriores» y cómo los poemas que constituyen dicha antología son enriquecidos también por el hecho de formar parte de esta selección y un ensamblaje que contiene poemas recogidos y poemas inéditos.

Una descripción de *Sobre el lugar del canto* basada en los esquemas propuestos por Talens y Company y Deleuze y Guattari incluiría los siguientes componentes: (1) una selección de poemas procedentes de *A modo de esperanza* (texto/calco), (2) una selección de poemas procedentes de *Poemas a Lázaro* (texto/calco) y (3) una serie de poemas inéditos (espacio textual/mapa) que más tarde llegarían a ser incluidos en la sexta sección de *La memoria y los signos*. Los textos de esta última sección pueden representar un espacio textual/mapa o un texto/calco según la perspectiva temporal y teórica empleadas.

Cada sección de este libro es presentada por un epígrafe que no aparece en los otros libros en los que también aparecen estos poemas. Dos textos importantes sirven como marco para estas tres secciones. El primero es una breve nota que explica cuáles de los poemas incluidos en *Sobre el lugar del canto* fueron publicados en otros libros y cuáles eran inéditos: «Los poemas 2 a 5 y 6 a 13 forman parte de “A modo de esperanza” (1954) y “Poemas a Lázaro” (1960), respectivamente. El resto de las composiciones aquí reco-

²³ DELEUZE y GUATTARI, *Mil mesetas*, cit., p. 19.

²⁴ MARÍA PAYERAS GRAU, *Sobre el lugar de Valente*, en «Ínsula», DCCXLV-DCCXLVI (2009), pp. 39-41, p. 39.

²⁵ JOSÉ LUIS CANO, *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974, p. 147.

gidas no se había publicado en libro hasta la fecha».²⁶ Un poema que no se menciona explícitamente en este texto es el primer poema, un poema inédito que no forma parte de la sección de poemas inéditos y que tampoco sería incluido en colecciones posteriores de la poesía valentiana. Este poema no lleva título y prologa al libro entero como si fuera una especie de texto programático que trazara la dificultad de hablar. Ya que el libro al cual prologa se titula *Sobre el lugar del canto*, curiosamente este primer poema parece enfocarse principalmente en los lugares donde el canto no se da. Presenta una serie de circunstancias implícitas bajo las cuales sí podría hablar, pero estas circunstancias se expresan dentro de una serie de declaraciones explícitas sobre cuándo no puede hablar.

Las tres declaraciones que componen este poema emplean una estructura lógica construida a base de cuatro elementos clave: una preposición, una clase de cosas, un adjetivo que indica extrañeza, lejanía u otredad y, por último, una especie de estribillo que sirve para cerrar cada declaración: «no puedo hablar». Las circunstancias bajo las cuales el hablante «no puede hablar» son las siguientes:

Entre hombres de tierra y nombre extraños
no puedo hablar.

Bajo otro cielo y otra luz lejanos
no puedo hablar.

Ante otro mar salobre de otro llanto
no puedo hablar.²⁷

En las primeras dos declaraciones se puede ver el papel que juega la bimembración. La bimembración, en estas instancias, prefigura el papel que jugarán diferentes dimensiones de la experiencia en los demás poemas que forman parte de *Sobre el lugar del canto*. La extrañeza de los hombres entre los cuales no puede hablar el yo poético se basa tanto en el origen geográfico de dichos hombres como en sus nombres. La segunda declaración señala una relación complementaria entre el cielo y la luz. Lo que tienen en común estas declaraciones en un sentido amplio es la diferencia y la otredad marcadas de estos elementos y la existencia implícita de hombres, cielo, luz, mar y llanto que *no* son «otros», los cuales representarían en este esquema un ambiente más propicio a la expresión oral. La relación entre el primer poema y el resto del libro no deja de ser curiosa, ya que el título del libro promete una discusión del «lugar del canto» y este poema parece ofrecer una visión negativa del espacio.

Este poema se construye a base de un concepto implícito que se vuelve explícito en el primer poema de la primera parte del libro: el concepto de patria. Vinculado al concepto de patria en estos poemas es el papel que juegan las alusiones al espacio. Dos poemas en esta primera sección de *Sobre el lugar del canto* que se basan en y exploran la deixis espacial son «El crimen» y «Odio y amo».

²⁶ JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Sobre el lugar del canto*, Barcelona, Seix Barral, 1963.

²⁷ *Ivi*, p. 9.

El espacio es particularmente importante en «El crimen», a pesar de no tratarse de un lugar reconocible. El poema comienza con una descripción por parte del yo poético de su propio asesinato, y continúa con un intento de dejar constancia del lugar ocupado por este mismo hablante:

Estoy aquí
tendido
y pesa vertical
el frío.²⁸

Pero es probable que el último poema de esta sección, «Odio y amo», represente el ejemplo más notable de deixis espacial. Este poema presenta una situación parecida a la de «El crimen» y depende de la anáfora para situar al lector en el espacio ocupado por el yo poético: «Aquí herido de muerte / estoy. Aquí goteo / espesor animal y mudo llanto».²⁹ La palabra «aquí» aparece en este poema un total de ocho veces y siete de estos casos vienen al principio de un verso. La lucha que tiene lugar entre el yo poético y la muerte en este «aquí» hace hincapié en la sensación de futilidad que se vio en el poema inicial y que jugará un papel clave en la segunda parte de *Sobre el lugar del canto*. En el caso de «Odio y amo», los versos que siguen a esta primera declaración por parte del yo poético presentan una serie de esfuerzos fútiles:

Aquí compruebo
la resistencia ciega de un latido
a la fría posibilidad del puñal.
Aquí pronuncio
la palabra que nunca
moverá una montaña.
Aquí levanto
inútiles barreras
que derriba la muerte.³⁰

Al igual que lo que vimos en el poema-prólogo que encabeza *Sobre el lugar del canto*, en estos versos podemos trazar una fórmula lógica que vertebra estas series de tres versos cada una. En cada instancia tenemos la palabra «aquí», un verbo atribuido al yo poético, el complemento directo de este verbo y una alusión a la futilidad de la acción tomada por el yo poético. La repetición anafórica en estos versos sirve para insistir en el lugar desde el cual el hablante lucha en contra de la muerte, aun a sabiendas del carácter fútil de sus esfuerzos.

Si en los casos del primer ejemplo y el tercero los esfuerzos del hablante son combatidos por fuerzas ajenas (el puñal y la muerte), en el segundo es la palabra en sí lo que

28 *ivi*, p. 19 (vv. 8-11). Otro ejemplo de este fenómeno aparece en la última estrofa del poema cuando el hablante nos dice que «Sencillamente yazgo / aquí, con un cuchillo...» (*ivi*, p. 20, vv. 32-33).

29 *Ivi*, p. 21 (vv. 1-3).

30 *Ivi*, p. 21 (vv. 4-12).

resulta ser incapaz de lograr su meta. Esta exploración de los límites de la palabra y los esfuerzos por intervenir en lo social serán un enfoque clave para la segunda sección de *Sobre el lugar del canto*, y la posición específica que ocupa «Odio y amo» en este libro hace que sea particularmente importante para trazar un puente entre ambas secciones. Pero antes de pasar a una discusión de este puente es importante subrayar el hecho de que el orden de los cuatro poemas que componen esta primera parte de *Sobre el lugar del canto* no es igual al orden de estos poemas en *A modo de esperanza*. En este primer poemario de Valente, «El crimen» y «Odio y amo» aparecen en la tercera sección del libro, pero el orden de estos poemas es distinto. También es importante reconocer que además de seguir otro orden, estos poemas aparecen al lado de otros que no fueron incluidos en *Sobre el lugar del canto*. En gran medida, entonces, el diálogo fructífero entre «El crimen» y «Odio y amo» es producto del ensamblaje que representa *Sobre el lugar del canto*, ya que el ensamblaje que representa *A modo de esperanza* crea y facilita otras conexiones.

El epígrafe que encabeza la segunda parte de *Sobre el lugar del canto* también juega un papel clave como elemento estructurador de nuestra lectura de los poemas que constituyen esta sección. Pero también es cierto que este epígrafe podría hacernos reflexionar sobre los últimos dos poemas de la primera sección de *Sobre el lugar del canto*. Esta cita de «La Question» de Henri Alleg nos explica que «“Dans cette immense prison surpeuplée, dont chaque cellule abrite une souffrance, parler de soi est comme une indécence.”».³¹ La crítica implícita que esta cita—en este contexto/ensamblaje concreto—hace al enfoque en el yo poético en «El crimen» y «Odio y amo» se vuelve aún más explícita en los poemas que constituyen la segunda parte de *Sobre el lugar del canto*.

En el ensamblaje que resulta ser esta sección y el libro al cual pertenece, «Primer poema» vuelve a ocupar un lugar privilegiado como una especie de poema-prólogo. Los demás poemas que componen esta sección proceden de la cuarta sección de *Poemas a Lázaro* y siguen el mismo orden en ambos libros. Un poema que ocupa un papel mucho más visible en *Sobre el lugar del canto* es el que da título a este «libro antológico». La última estrofa de «Sobre el lugar del canto» nos presenta el lugar que ocupa el hablante y el lugar desde el cual escribe y habla. Este lugar es geográfico, pero al mismo tiempo está marcado por su pasado:

Esta es la hora, éste es el tiempo,
—hijo soy de esta historia—
éste es el lugar que un día
fue solar prodigioso de una casa más grande.³²

La historia a la cual se refiere esta estrofa se presenta implícitamente mediante una serie de imágenes y elementos acumulados a lo largo del poema. La mayoría de estos

³¹ *Ivi*, p. 23.

³² *Ivi*, p. 41 (vv. 15-18).

elementos se presentan como fragmentos en vez de oraciones completas.³³ Este estilo fragmentario enfatiza la sensación de acumulación que vertebra el poema:

La mentira y sus vástagos.
 El odio
espeso y su constelación de sombra.
La cólera terrible de la tierra
que no alimenta la raíz del aire
y se acuesta en la tierra boca abajo.³⁴

Después de esta estrofa, la cual nos presenta tres elementos e incluye una especie de guiño al poema que le precede («La mentira»), este poema nos ofrece una serie de elementos separados visualmente:

La palabra que nace sin destino.

La sangre que no siembra más que sangre.

El pan desposeído de la casa del hombre.

La opaca caridad del rico sórdido.

La simonía de la inteligencia.

El miedo y sus profetas.³⁵

Estos elementos representan una variedad de caracteres, entre ellos tonos más abstractos y más abiertamente sociales y algunos de ellos tienen que ver con la incomunicación y la intranscendencia («La palabra que nace sin destino» y «La sangre que no siembra más que sangre»). Como fenómeno general todos estos elementos comparten un tono negativo que culmina con un último elemento aislado que sí toma la forma de una oración completa que nos explica que «Un fruto triste se desgarró y cede / más débil que su propia podredumbre».³⁶ El resultado de todos estos elementos es «la hora», «el tiempo» y «el lugar» en el que se encuentra el yo poético, la «historia» de la cual es hijo. Un dibujo más completo y pleno de esta historia y del legado que heredó este yo poético se trazará en la última parte de *Sobre el lugar del canto*.

La última sección del libro está compuesta de poemas inéditos que, en su mayoría, volvieron a aparecer en *La memoria y los signos*. Muchos de estos poemas buscan trazar facetas de la «historia» heredada por el yo poético de «Sobre el lugar del canto» y el

³³ Una lectura pormenorizada de este poema a la luz del concepto del fragmento se puede encontrar en STEFANO PRADEL, *Vértigo de las cenizas. Estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018, pp. 93-95.

³⁴ VALENTE, *Sobre el lugar del canto*, cit., p. 40 (vv. 1-6).

³⁵ *Ivi*, p. 40 (vv. 7-12).

³⁶ *Ivi*, p. 41 (vv. 13-14).

epígrafe de John Milton que encabeza esta sección sirve para contextualizar estos poemas: «“Let us consult [...] / What reinforcement we may gain from hope, / If not, what resolution from despair.”».³⁷ Este trozo del primer libro de *Paradise Lost* apunta a la posibilidad de superar una derrota, pero a diferencia de la derrota de Lucifer, en este caso esta sección se trata de la derrota de la Segunda República y el último poema de esta sección representa una especie de llamada a la acción en un «ahora» poco definido.³⁸ Una problemática clave para los poemas de esta sección es una cuestión tratada en la segunda sección de *Sobre el lugar del canto*: el papel que juega (o debe jugar) el poeta frente a la injusticia.

La posición central que ocupa el poema que da título a este libro tiene un precedente sugerente en una entrega de la serie «Los poetas» de la revista *El Ciervo*.³⁹ Este ensamblaje particularmente llamativo incorpora una serie de elementos diferentes y está compuesto de una breve nota autobiográfica, una poética, un retrato del autor y una selección de cinco poemas de él (cuatro de ellos ya publicados y el último inédito). Dos de los poemas ya publicados («El adiós» y «Una inscripción») son de *A modo de esperanza* y los otros dos («Sobre el lugar del canto» y «La respuesta») son de *Poemas a Lázaro*, mientras que el poema inédito («El moribundo») volvería a publicarse en *La memoria y los signos*.⁴⁰ A pesar de tratarse de un ensamblaje variado dotado de varias puertas de entrada, desde un punto de vista visual este ensamblaje se presta a una lectura particular en la cual «Sobre el lugar del canto» ocupa un lugar privilegiado. Este ensamblaje contiene una serie de elementos que llaman la atención del lector desde un punto de vista visual, comenzando con el título que lo encabeza («LOS POETAS») y el nombre del poeta del cual se ocupa esta entrega de la serie. Otro punto clave es el retrato del poeta, bajo el cual aparece «Sobre el lugar del canto» (primero el título y después el poema) como si fuera una especie de leyenda. Aunque es posible que la decisión de colocar este poema bajo el retrato del poeta bien pudiera ser resultado de su extensión frente a la del otro poema de *Poemas a Lázaro* incluido en esta selección, esta posibilidad no niega el efecto que tiene el lugar que ocupa el poema en este ensamblaje desde un punto de vista visual y de construcción de sentidos.

La manifestación visual concreta de esta instancia de la publicación de «Sobre el lugar del canto» también llama la atención porque los espacios que aparecen entre la serie de declaraciones separadas en *Sobre el lugar del canto* no aparecen en la versión publicada en *El Ciervo*. Sea el resultado de una decisión consciente del poeta o un efecto de la maquetación de la revista, el resultado es el mismo y puede invitar a una lectura diferente de esta serie de declaraciones si se presentan como una estrofa íntegra:

La palabra que nace sin destino.
La sangre que no siembra más que sangre.

³⁷ *Ivi*, p. 43.

³⁸ *Ivi*, pp. 68-69.

³⁹ JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Los poetas: José Ángel Valente*, en «El Ciervo», xci (1961), p. 15.

⁴⁰ Gran parte de la importancia de este ensamblaje para este estudio es el hecho de que aparece en una revista y no un libro, ya que en su nota al principio de *Sobre el lugar del canto* dice que «[e] resto de las composiciones aquí recogidas no se había publicado en libro hasta la fecha» (cursiva mía).

El pan desposeído de la casa del hombre.
 La opaca caridad del rico sórdido.
 La simonía de la inteligencia.
 El miedo y sus profetas.⁴¹

Aunque esta entrega de la serie «Los poetas» en *El Ciervo* se publicó en enero de 1961, dos años antes de la aparición de *Sobre el lugar del canto*, por lo menos desde una perspectiva retrospectiva llama la atención el lugar central que ocupa este poema y nos muestra hasta qué punto las exploraciones estéticas llevadas a cabo por Valente dependen de los ensamblajes que las contienen pero también los exceden.

3 ESTANCIAS (1980)

Publicado casi dos décadas después de *Sobre el lugar del canto*, *Estancias* (1980) ha suscitado reacciones semejantes a las que inspiró aquel. Tanto para Antonio Domínguez Rey como para Milagros Polo se trata de un «libro»,⁴² un libro que, como nos explica Polo, «recoge algunos poemas de *Material memoria*».⁴³ Pero la reacción más fuerte que ha suscitado *Estancias* es el silencio por parte de la crítica, quizá porque se publicó en una tirada más limitada que la de *Sobre el lugar del canto* y porque la colección a la cual pertenece no tiene la fama de la colección «Colliure». Otra posible explicación, sin embargo, sería el hecho de que los poemas inéditos incluidos en *Estancias* llegarían a publicarse en libros más «legítimos» poco después de su publicación en este «libro antológico» (en *Tres lecciones de tinieblas* en 1980 y en *Mandorla* en 1982).

Aunque a nivel de su estructura y propósito *Estancias* se parece mucho a *Sobre el lugar del canto*, la forma de construir un ensamblaje compuesto de poemas ya publicados y poemas inéditos en *Estancias* es diferente. Ambos libros incluyen estos dos tipos de poemas y ambos establecen y mantienen una división de estos poemas en secciones diferentes, pero a diferencia de lo que vimos en *Sobre el lugar del canto*, en *Estancias* los poemas ya publicados (en este caso poemas procedentes de *Interior con figuras* y *Material memoria*) forman parte de la misma sección. El resultado, entonces, es el siguiente esquema: (1) una selección de poemas procedentes de *Interior con figuras* y *Material memoria* (texto/calco) y (2) una serie de poemas inéditos (espacio textual/mapa) que poco después llegarían a ser incluidos en *Tres lecciones de tinieblas* y *Mandorla*. Al igual que en *Sobre el lugar del canto*, *Estancias* se abre con un texto inicial que explica la procedencia de los textos que aparecen en el libro, pero a diferencia del libro anterior este texto lleva título («A manera de prólogo») y no especifica qué poemas vienen de qué libro, y tampoco dice qué poemas son inéditos: «Estancia es la división del canto. Estancias, pues, o divisiones de un canto indivisible, cuyo motivo central se oye en *Interior con figuras* (1976), constituye *Material memoria* (1979) y, desde su natural matriz, sigue engendrándose».⁴⁴

41 VALENTE, *Los poetas: José Ángel Valente*, cit., p. 15.

42 ANTONIO DOMÍNGUEZ REY, *Limos del verbo (José Ángel Valente)*, Madrid, Editorial Verbum, 2002, p. 11.

43 MILAGROS POLO, *Una lectura de José Ángel Valente*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Poesía y poemas*, ed. por MILAGROS POLO, Madrid, Narcea, 1983, pp. 11-176, p. 145.

44 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Estancias*, Entregas de la Ventura, Francisco Rivas, 1980, p. 5.

La propuesta conceptual que ofrece este texto va más allá de una mera noticia acerca de la procedencia de estos textos al emprender una reflexión sobre el gesto en sí de dividir la obra de un poeta. Este texto postula una palabra clave («estancia») que sirve para explicar el título del libro y esta palabra clave nos hace pensar en el gesto que lleva a cabo el libro. Cualquier «división del canto», según este texto, es una división «de un canto indivisible», ya que el trabajo que hacen estos textos excede los límites de libros individuales y se manifiesta en diferentes grados. El motivo mencionado en este prólogo *se oye en un libro, constituye otro y sigue engendrándose* en el presente, presentando así una trayectoria que demuestra la fluidez de dicho motivo y la imposibilidad de reducirlo a un solo libro o una sola manifestación. En *Estancias* el lector tiene que reconstruir por sí mismo la procedencia de cada texto y no queda claro de antemano qué poemas pertenecen a libros ya publicados y qué textos son inéditos, lo cual le atribuye una sensación de autonomía al libro frente a otros libros valentianos y trata de limitar la percepción del texto como una antología que sólo resume el trayecto poético y conceptual recorrido y no puede trazar su propio camino o crear su propio espacio. Tras el diálogo entre título y prólogo, entonces, se podría postular que el enfoque de *Estancias* es un enfoque metapoético. Si también es cierto que hasta cierto punto el enfoque de *Sobre el lugar del canto* también es metapoético—específicamente con respecto al papel que juegan la poesía y los poetas bajo circunstancias difíciles, el enfoque metapoético de *Estancias* se centra más en cuestiones abstractas.

Este libro está dividido en dos partes, compuestas de diez y doce poemas respectivamente, además de un poema introductorio que precede a la primera sección. Este poema, titulado «Envío», presenta uno de los términos clave que aparecerá en ambas partes del libro, «la memoria»:

Todo un instante puede
arder, sólo un instante
alzarse sobre el aire,
dar figura a la llama.

Bastaría

para que fuese cierta la memoria.⁴⁵

El epígrafe que encabeza la primera parte del libro (y «Envío» también) viene de la *Vita nuova* de Dante y presenta lo que terminará siendo el «motivo central» que se manifiesta y se aprecia en *Estancias*: el erotismo.

Los primeros tres poemas de la primera parte de *Estancias* aparecen juntos y en el mismo orden en *Interior con figuras* y el gesto de sacarlos de su contexto original y presentarlos de una manera aislada nos deja ver la insistencia en construir secuencias de tres elementos como base compositiva de estos poemas. En el caso de «Material memoria, I», esta secuencia aparece al principio del poema:

Entró en el tacto,
subió hasta el paladar,

45 *Ivi*, p. 7.

estableció su reino
 en la saliva última
 donde los limos del amor reposan.⁴⁶

En «Material memoria, II», el segundo poema de esta serie, esta secuencia aparece al final:

Un torso de mujer desnudo en el espejo
 como fragmento de un desconocido amor.

Y ahora quién podría
descifrar este signo,
reconstruir lo nunca ya después vivido,
reanimar, exánime, el adiós.⁴⁷

La memoria, en estos casos, está ligada al amor y la ausencia. En el caso del primer poema existe cierta ambigüedad en cuanto a la identidad del sujeto de los primeros tres verbos, pero en el segundo poema queda claro que el «signo» que hace falta «descifrar» es la imagen del «torso de mujer desnudo» de la primera estrofa del poema. Frente a esta certeza nos queda la incertidumbre respecto a quién será capaz de llevar a cabo las tres acciones propuestas por el poema. Si en estos dos poemas encontramos tres verbos con el mismo sujeto presentados de una manera anafórica, en el tercer poema de esta sección, «Voz desde el fondo», los únicos tres verbos conjugados que aparecen en el poema se encuentran en tres estrofas diferentes, con tres sujetos diferentes:

Yo *hablaba* debajo de tu cuerpo,
 cubierto por tu cuerpo,
 cubierto por la altura de tu cuerpo desnudo.

Las palabras *formaban*
 más allá de tus hombros,
 al tocar el nivel opaco de la vida,
 transparentes burbujas.

Nada *significaba*
 su pura luz, transparencia o señal
 del fondo sólo.⁴⁸

La tensión emocionante entre la sensación de distancia y separación sugerida por estos sujetos («yo», «las palabras», «su pura luz») y la sensación de intimidad que emana de la descripción de un encuentro sexual en este poema extiende, hasta cierto

46 *Ivi*, p. 8, cursiva mía.

47 *Ivi*, p. 9, cursiva mía.

48 *Ivi*, p. 10, cursiva mía.

punto, la tensión entre experiencia y memoria—una memoria limitada en este caso— en «Material memoria, II». La repetición que predomina en la primera estrofa de «Voz desde el fondo» señala la precariedad de esta «voz», ya que es emitida por un cuerpo «cubierto» por otro cuerpo, «cubierto» por la acumulación de palabras en estos tres versos. «Las palabras» pronunciadas por el hablante crean «transparentes burbujas» y la última estrofa del poema traza una especie de significación nula.

El poema que sigue a «Voz desde el fondo» en *Estancias* también fue publicado en *Interior con figuras*, pero a diferencia de los poemas comentados hasta el momento—los cuales forman parte de la primera parte del libro—el poema titulado «Materia» pertenece a la cuarta sección de *Interior con figuras*. Como resultado de la contigüidad de estos dos poemas en el ensamblaje que representa *Estancias*, en este contexto «Materia» tiene la capacidad de activar ciertos elementos y extender ciertas inquietudes presentadas en «Voz desde el fondo». ⁴⁹ Los seis poemas que siguen a «Materia» fueron publicados en *Material memoria*.

El último poema de la primera parte de *Estancias* también está construido a base de una serie de tres elementos. «Mientras pueda» fue publicado originalmente en *Material memoria* y emplea una combinación de anáfora y estribillos que subraya los elementos que cambian en el poema. Si los primeros dos poemas de esta sección enfatizaban los diferentes verbos empleados en ellos al situarlos al principio de tres versos seguidos, en «Mientras pueda», «Mientras» y «No moriré» sirven como una especie de marco que contiene tres condiciones bajo las cuales el yo poético «no morirá»:

Mientras pueda decir
no moriré.

Mientras empañe el hálito
las palabras escritas en la noche
no moriré.

Mientras la sombra de aquel vientre baje
hasta el vértice oscuro del encuentro
no moriré.⁵⁰

Cerrar esta sección del libro con un poema construido a partir de una serie de tres elementos crea un efecto circular y una especie de marco constituido por poemas organizados a partir de una serie de tres elementos. Este marco llega a ser particularmente interesante si nos fijamos en el hecho de que a pesar de ser extraídos de dos libros diferentes estos poemas pueden crear conexiones novedosas en el contexto de *Estancias*. Una mirada más amplia hacia *Estancias* provee más evidencia para el argumento de «A modo de prólogo», ya que la presencia de dos poemas titulados «Material memoria, I» y «Material memoria, II» en *Interior con figuras*, un poemario titulado *Material memoria*, un poema titulado «Material memoria, III» en la segunda sección de *Estancias* (y

49 *Ivi*, p. 11.

50 *Ivi*, p. 17.

posteriormente en *Mandorla*) y una recopilación de la poesía valentiana titulada *Material memoria* demuestra hasta qué punto el proyecto poético llevado a cabo por Valente utiliza libros como vehículos pero al mismo tiempo los excede.

4 *TRÁNSITO* (1982)

Tránsito, una *plaque* antológica publicada por Valente en 1982, representa un caso particularmente interesante para un estudio de la obra valentiana a la luz del concepto de ensamblaje, ya que parece ensayar y/o proponer una especie de orden alternativo para cuatro de los poemas publicados en *Mandorla* en el mismo año. A diferencia de *Sobre el lugar del canto* y *Estancias*, *Tránsito* no incluye ninguna nota preliminar, lo cual le obliga al lector a establecer conexiones entre estos cuatro poemas y su contexto. Los poemas que componen *Tránsito*—«Versión de Trakl-Webern (Para voz y cuatro instrumentos)», «Pájaro del otoño», «Romance» e «Ícaro»—aparecen en otro orden en *Mandorla*. «Ícaro», el último poema de *Tránsito*, aparece en la segunda parte de *Mandorla* y los demás poemas de *Tránsito* se encuentran en la cuarta sección del libro («Romance», «Versión de Trakl-Webern», «Pájaro del otoño»). Los papeles que juegan estos poemas y el trabajo que hacen es distinto en *Tránsito*, ya que el ensamblaje que representa esta *plaque* facilita y privilegia diferentes tipos de conexiones y diálogos entre poemas como resultado de los diferentes lugares que ocupan entre sí.

Aunque el orden de «Versión de Trakl-Webern» y «Pájaro del otoño» es el mismo en *Tránsito* y *Mandorla*, la posición que ocupa este primer poema como el primer poema en *Tránsito* nos invita a prestar más atención a él y quizá otorgarle un valor teórico y programático que no tendría en otro contexto. Si el lector ya sabe que *Tránsito* está compuesto de cuatro poemas, el subtítulo de este primer poema, «Para voz y cuatro instrumentos», puede cobrar un sentido más allá de este sentido concreto. El diálogo fructífero entre este poema y el que le sigue—tanto en *Tránsito* como en *Mandorla*—se destaca en *Tránsito* como resultado de la situación de estos dos poemas al principio de esta *plaque*. Este diálogo se construye a base del papel clave que juegan referencias a colores en ambos poemas. En el caso de «Versión de Trakl-Webern» los «cuatro instrumentos» del subtítulo podrían ser amarillo, rojo, verde y azul, colores que aparecen en la primera mitad del poema:

Diario asoma el amarillo sol en la colina.

Bello es el bosque, el oscuro animal, el hombre,
cazador o pastor.

Rojo se eleva en el estanque verde el pez.

Bajo el redondo cielo el pescador desliza
su barca azul.⁵¹

51 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Tránsito*, Madrid, Cuadernillos de Madrid, 1982, s.p.

A pesar de los lugares visibles que ocupan en el poema—al principio o casi al final de un verso, en el centro de un verso—las relaciones entre estos colores-instrumentos y los demás elementos del poema no siempre quedan claras. Particularmente en el caso del rojo y del verde, el hipérbaton logra borrar la frontera entre estos dos colores. Ya que «rojo» y «el pez» ocupan los dos extremos del verso y «verde» aparece junto a «el pez», «rojo» resulta funcionar más como una especie de adverbio-adjetivo, una suerte de palabra híbrida. Esta separación espacial entre «rojo» y «el pez» también nos hace pensar en el verso como unidad de significación, una unidad aparentemente clara que de todas formas sigue conteniendo elementos ambiguos.

La exploración de colores llevada a cabo en «Versión de Trakl-Webern» se vuelve aún más explícita en «Pájaro del otoño» y se enfatiza desde el comienzo del poema. Si en el caso del poema anterior existía una relación implícita entre el rojo y el verde, las relaciones entre colores son el enfoque de este poema:

El azul palidece hacia lo blanco.

El rojo halla en lo negro
su redoblada ausencia.

El amarillo
desciende todas las escalas
hasta entrar en lo gris.

Pájaro largo del otoño acuérdate
de mí y de este canto
cuando estés en tu reino.⁵²

Como podemos ver, una referencia explícita a la figura que da nombre al poema no aparece hasta el final de él. Los colores, entonces, crean una especie de narrativa en la cual ellos (y sus relaciones con otros colores) son agentes activos. Estas relaciones exhiben una especie de trayecto cromático en el que un color pierde su brillo y se convierte en otro, o un color ve en otro una faceta de sí mismo. Una característica llamativa de estos trayectos cromáticos es la forma de presentar estos colores. En el caso de los colores que sirven como puntos de partida o colores-base, se presentan con artículos definidos, mientras que los colores que resultan de estos colores-base o sirven como espejos para ellos se presentan con artículos neutros. El carácter más difuso de estos colores secundarios subraya su proceso de degradación.

Si este poema culmina con un apóstrofe al pájaro de su título, también vemos huellas de un proceso de acumulación a lo largo de este poema relativamente corto. Las descripciones de estos colores ocupan estrofas de uno, dos y tres versos respectivamente y la última estrofa dedicada al «Pájaro del otoño» está compuesta de tres versos.⁵³ Este poema presenta, entonces, tres colores (cuya descripción ocupa estrofas que crecen) y una

⁵² *Ivi*, s.p.

⁵³ En la versión del poema incluido en *Mandorla* el segundo verso de esta estrofa está dividido en dos: «de mí, / y de este canto,» (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Mandorla*, Madrid, Cátedra, 1982, p. 27).

estrofa compuesta de tres versos que expresa el deseo de que un pájaro de paso se acuerde del hablante y de su poema. Además de la sensación de «tránsito» que observamos en el caso de estos colores, este poema también nos presenta el concepto de «tránsito» en el sentido más concreto de un pájaro testigo de este efecto cromático u objeto de la mirada del yo poético que nos presenta estos colores y la relación entre ellos.

Si la posición que ocupa «Versión de Trakl-Webern» al principio de *Tránsito* hace que le atribuyamos un papel teórico o programático, igual podríamos concluir que la posición que ocupa «Ícaro» al final de esta *plaque* le confiere un estatus que a lo mejor no tiene en el contexto de *Mandorla*. La acción de caer a la que se refiere al final del poema resulta ser una acción particularmente significativa en este contexto, ya que esta caída no da pie a otro poema, sino que más bien representa una especie de caída que no toca fondo:

Sobre la horizontal del laberinto
trazaste el eje de la altura
y la profundidad.
Caer fue sólo
la ascensión a lo hondo.⁵⁴

Incluso si «caer» se presenta como «la ascensión a lo hondo» y el poema trata de presentar la caída de una manera más positiva, especialmente desde un punto de vista espacial, este poema nos deja un espacio en blanco que rodea al poema y se encuentra bajo él. El «tránsito» de Ícaro se presenta en este caso como el acto de trazar un trayecto, como una especie de acto de escritura. Lo que se escribe, en este caso, es «el eje de la altura / y la profundidad», es decir, un eje vertical que abarca ambos extremos de este eje. Incluso antes de llegar al final de este poema breve, su título ya presagia el destino del trayecto descrito en él.

5 UN REINO DE CENIZA AL ALCANCE DEL VIENTO

En uno de los capítulos de su libro *Is There a Text in This Class?* (1980), el crítico y teórico Stanley Fish explora el proceso de «reconocer un poema cuando uno lo ve», o sea, cómo saber que uno está leyendo o se encuentra frente a un poema.⁵⁵ Si la conclusión que saca Fish en este texto, al igual que en muchos otros textos suyos—que los textos literarios son los textos a los que nos aproximamos como textos literarios—, se aplica principalmente a *poemas*, no es menos cierto que lo mismo podría decirse de *libros* y/o *poemarios*. Quizá no haya ningún carácter «esencial» inherente a lo que tradicionalmente consideramos un «libro» o un «poemario» que lo diferencie de otras colecciones o ensamblajes literarios como «libros antológicos», selecciones publicadas en *plaquettes* o selecciones publicadas en revistas. Quizá la diferencia radique en el trabajo que hace un/a lector/a—tanto especializado/a como no—con un ensamblaje. «Entre el ojo y la forma» nos explica «Entrada al sentido», «hay un abismo en el que *puede* hundirse la

⁵⁴ VALENTE, *Tránsito*, cit., s.p.

⁵⁵ STANLEY FISH, *Is There a Text in This Class?*, Cambridge, Harvard University Press, 1980, p. 326.

mirada», pero nuestra mirada no *tiene que* hundirse si empleamos una mirada capaz de apreciar y reconocer el trabajo que hacen diferentes tipos de ensamblajes literarios. Lo que una mirada más generosa e indagadora hacia ensamblajes literarios que tradicionalmente han gozado de menos prestigio y privilegio dentro del campo de la crítica literaria puede revelar es la existencia de muchos lugares y momentos de articulación de una poética dentro de la obra de un poeta como José Ángel Valente. Enfocar casi exclusivamente lugares y momentos de articulación de una poética más reconocidos no nos deja ver que otros momentos y vehículos igualmente importantes también existen, siempre y cuando haya lectores dispuestos a reconocerlos. La existencia de tantos lugares de una articulación de una poética en la obra de Valente representa «un reino de ceniza al alcance del viento» y por ende lo importante es emplear una aproximación, una *antepupila* capaz de dar cuenta de este reino y de trazar su cartografía sin borrarlo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BENNETT, JANE, *La fuerza de las cosas*, trad. por CECILIA PADILLA, en «Revista Argentina de Ciencia Política», XVI (2013), pp. 137-154. (Citato alle pp. 58, 59.)
- CANO, JOSÉ LUIS, *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974. (Citato a p. 62.)
- DELEUZE, GILLES y FÉLIX GUATTARI, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. por JOSÉ VÁZQUEZ PÉREZ, Valencia, Pre-Textos, 2010. (Citato alle pp. 58, 60, 62.)
- DOMÍNGUEZ REY, ANTONIO, *Limos del verbo (José Ángel Valente)*, Madrid, Editorial Verbum, 2002. (Citato a p. 68.)
- FISH, STANLEY, *Is There a Text in This Class?*, Cambridge, Harvard University Press, 1980. (Citato a p. 74.)
- LATOUR, BRUNO, *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*, trad. por GABRIEL ZADUNAISKY, Buenos Aires, Manantial, 2008. (Citato a p. 58.)
- MARSON, ELLEN ENGELSON, *Poesía y poética de José Ángel Valente*, New York, Eliseo Torres & Sons, 1978. (Citato a p. 59.)
- PAYERAS GRAU, MARÍA, *Sobre el lugar de Valente*, en «Ínsula», DCCXLV-DCCXLVI (2009), pp. 39-41. (Citato a p. 62.)
- POLO, MILAGROS, *Una lectura de José Ángel Valente*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Poesía y poemas*, ed. por MILAGROS POLO, Madrid, Narcea, 1983, pp. II-176. (Citato a p. 68.)
- PRADEL, STEFANO, *Vértigo de las cenizas. Estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018. (Citato a p. 66.)
- RUIZ CASANOVA, JOSÉ FRANCISCO, *Anthologos: Poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra, 2007. (Citato a p. 61.)
- SÁNCHEZ ROBAYNA, ANDRÉS, *Introducción*, en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Poesía completa*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, pp. 9-55. (Citato a p. 57.)
- SÁNCHEZ SANTIAGO, TOMÁS y JOSÉ MANUEL DIEGO, *Dos poetas de la Generación de los 50: Carlos Barral y José Ángel Valente*, Granada, Ediciones A. Ubago, 1990. (Citato a p. 58.)
- TALENS, JENARO, *El ojo tachado. Lectura de Un Chien andalou, de Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 2010. (Citato a p. 61.)
- TALENS, JENARO y JUAN M. COMPANY, *El espacio textual: tesis sobre la noción de texto*, en «Cuadernos de filología», 1/1 (1979), pp. 35-48. (Citato a p. 60.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Al dios del lugar*, Barcelona, Tusquets, 1989. (Citato a p. 57.)
- *Estancias*, Entregas de la Ventura, Francisco Rivas, 1980. (Citato alle pp. 68-71.)
- *Los poetas: José Ángel Valente*, en «El Ciervo», XCI (1961), p. 15. (Citato alle pp. 67, 68.)
- *Mandorla*, Madrid, Cátedra, 1982. (Citato a p. 73.)
- *No amanece el cantor*, Barcelona, Tusquets, 1992. (Citato a p. 57.)
- *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1998. (Citato a p. 60.)
- *Sobre el lugar del canto*, Barcelona, Seix Barral, 1963. (Citato alle pp. 63-67.)
- *Tránsito*, Madrid, Cuadernillos de Madrid, 1982. (Citato alle pp. 72-74.)

PAROLE CHIAVE

José Ángel Valente; *Sobre el lugar del canto*; *Estancias*; *Tránsito*; poesía española contemporánea; antologías poéticas; ensamblaje; historia literaria.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Paul Cahill è professore associato di Letteratura spagnola presso il Pomona College (California, EE.UU.). Nel 2008 ha conseguito il titolo di Dottore di ricerca in Letteratura spagnola presso l'Università della California (Irvine), con una tesi sull'opera giovanile di Jenaro Talens, Jorge Urrutia, Eduardo Hervás e José-Miguel Ullán. Il suo ambito di specializzazione è la poesia spagnola moderna e contemporanea. Ha pubblicato articoli sull'opera di poeti come Concha García, Miguel Hernández, Eduardo Hervás, Antonio Méndez Rubio, Jorge Riechmann, Jenaro Talens e Jorge Urrutia, su numerose riviste di prestigio internazionale, quali «Hispanófila», «Ínsula», «Kamchatka», «La Manzana Poética», «Letras Peninsulares», «Modern Language Notes», «Romance Notes» e «Studies in Twentieth and Twenty-first Century Literature». Nel 2013 ha curato, in Biblioteca Nueva, l'edizione critica di *Tabula rasa* e di *El sueño del origen y la muerte* di Jenaro Talens.

paul.cahill@pomona.edu


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

PAUL CAHILL, *Un reino de ceniza al alcance del viento: José Ángel Valente y la división del canto (1961-1982)*, in «Ticontre. Teoría Texto Traducción», XII (2019), pp. 57-77.

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.