

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.

CENIZA Y FORMA. HUELLAS DE GÓNGORA EN LA POESÍA DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

MARGARITA GARCÍA CANDEIRA – *Universidad de Huelva*

Este artículo examina las huellas textuales de Góngora en los versos de Valente. En sus ensayos, Valente muestra una gran reticencia frente a la poesía gongorina, que considera clausurada y asfixiante, y que contrasta con la fascinación, no exenta de un componente de proyección personal, que siente por la supuesta heterodoxia religiosa y el altivo apartamiento del cordobés. Pero, pese a la distancia radical que existe entre sus respectivas poéticas, se pueden apreciar voces y ecos gongorinos en lugares precisos del corpus poético valentiano. En líneas generales, puede decirse que en este existe una nostalgia por cierta armonía (entre el hombre y la naturaleza, entre las palabras y las cosas, entre la forma y el contenido, entre el significante y el significado) que convive con la cancelación de su posibilidad y que halla dos manifestaciones de sesgo implícitamente gongorino: en primer lugar, la tentación ambivalente de lo pastoral, que acaba siendo sometida a una combustión aniquiladora en un proceso guiado por la herencia del cordobés; y, en segundo lugar, un intento de formalización del vacío o de la nada resultante de ese colapso, que descansa en ciertos procedimientos conceptistas presentes en Góngora. Toda esta dinámica resquebraja necesariamente no solo la visión crítica esbozada por Valente, sino sobre todo la coherencia

de esta con su propia escritura poética.

This article examines Góngora's textual presence in Valente's poetry. In his essays, Valente shows a strong reticence towards Góngora's poetry, which he considers closed and suffocating, and which contrasts with the fascination, not devoid of a component of personal projection, that he feels for Góngora's supposed religious heterodoxy and arrogance. Nonetheless, despite the radical distance that exists between their respective poetics, the presence of Gongorian voices and echoes in precise points of the Valentean creative corpus can be appreciated. It can be said that there is a nostalgia for a certain harmony (between man and nature, words and things, form and content, signifier and signified) that co-exists with the very possibility of its cancellation and which finds two main manifestations: first, the ambivalent temptation of pastoral, which ends up in a annihilating combustion presided by Góngora's legacy; and, second, an attempt of formalization of the emptiness resulting from this process, which rests upon some conceptist recourses also employed by Góngora. All this dynamics necessarily problematizes not only the critical vision effectuated by Valente but also the coherence between this theoretical approach and his own poetical writing.

Forma y ceniza. Ceniza y forma

Federico García Lorca, *El público*.

Este artículo plantea una misión compleja: acercarse a dos creadores que, a primera vista, se encuentran en las antípodas históricas y estéticas el uno del otro, y, más allá de las evidentes diferencias, tratar de reconocer vías subterráneas de contacto y fricción escritural entre ambos.¹ Para ello se hace necesaria una primera distinción, entre el Valente *estudioso* de Góngora, a quien se aproxima mediante una labor filológica, crítica e intelectual(izada), frente a la del Valente *lector*, que es la del poeta mayor que lee a otro poeta mayor y proyecta en esa lectura toda la ambivalencia, pasión y necesario error que identifica Harold Bloom en las relaciones intraliterarias, y que se plasman necesariamente en su faceta de *escritor* y *poeta*. Así, en primer lugar, me referiré a la visión teórico-crítica que Valente formula de Góngora con el objeto de delinear el marco conceptual desde el que,

¹ Este trabajo parte de la conferencia que impartí en la Cátedra Luis de Góngora de Córdoba en octubre de 2016. Quiero agradecer al profesor Joaquín Roses, director de esta, su generosa invitación para participar en el acto de homenaje a Valente que organizó desde la Cátedra.

en un segundo momento, emprender la tarea de buscar huellas textuales, auténticamente literarias, del cordobés en el gallego.

I CERRAZÓN POÉTICA Y HETERODOXIA VITAL. LA VISIÓN CRÍTICA DE GÓNGORA EN LOS ENSAYOS DE VALENTE

Valente se refiere a la obra poética y a la trayectoria vital de Góngora en varios de sus ensayos, pero probablemente sea el texto «Miguel Hernández: poesía y realidad», publicado en 1965 en *Ínsula*, el más revelador de una postura crítica que, no obstante, irá desvelando ciertos matices.² En él, el escritor ourensano presenta a Góngora como el poeta más conservador y tradicionalista de la época áurea, debido a lo que ve como una extrema cerrazón en su mundo poético. Valente sitúa los primeros pasos poéticos de Hernández en el seno del homenaje rendido por el 27 a Góngora en los trescientos años de su muerte y no escatima juicios peyorativos para el Centenario, que considera un acto de «marcado signo conservador» pues es «un pronunciamiento en favor del poeta de visión más retraída y angosta» del Siglo de Oro.³ Estas son sus palabras:

Son los años del Centenario de Góngora. Los centenaristas, vistos desde la perspectiva actual [1965], tienen un marcado signo conservador [...]. Literariamente, el Centenario es un pronunciamiento en favor del poeta de visión más retraída y angosta entre los que pueden representar la compleja herencia de nuestro Siglo de Oro [...] Góngora opera sobre las formas más aparienciales de lo real; poeta del enigma verbal, lo es escasamente de la realidad enigmática. La poesía de Góngora se impone más como lujo o dosel de la realidad manifiesta que como necesidad de manifestación de la realidad oculta. Es evidente que, en ese sentido, son *Las Soledades* su obra maestra. El proceso de autonomía o suficiencia de la forma artística parece alcanzar en el poeta cordobés sus límites extremos. Por eso hay en la genialidad de *Las Soledades* algo aberrante, casi agresivamente monstruoso, obsesivo como un laberinto cuya salida se hubiese condenado.⁴

El privilegio de la dificultad verbal en detrimento de la profundidad intelectual – «poeta del enigma verbal», nos dice, «lo es escasamente de la realidad enigmática» – mantiene la escritura del cordobés en el nivel de «las formas más aparienciales de lo real». Se genera así un mundo poético tan autosuficiente que casi produce asfixia: las palabras finales son muy llamativas, pues se reconoce en la «genialidad» de las silvas gongorinas «algo aberrante, casi agresivamente monstruoso, obsesivo como un laberinto cuya salida se hubiese condenado». Lo categórico y plástico de tal juicio apuntan, en cualquier caso, a una postura crítica caracterizada por cualquier cosa menos por la indiferencia.

2 En otro lugar he tratado de modo más extenso la visión crítica que Valente traza de Góngora, así como sus fuentes críticas (MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, *La presencia de Góngora en el pensamiento poético de José Ángel Valente*, en «Creneida», II (2014), pp. 375-390), que ahora me veo obligada a sintetizar por motivos de coherencia argumentativa y discursiva.

3 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 177. Todas las referencias a los ensayos de Valente se harán empleando este volumen de sus *Obras completas* editado en 2008.

4 *Ibidem*.

Esa lectura parece reiterarse, con alguna variación, en algunos otros textos en los que Valente reflexiona, siempre tangencialmente, sobre Góngora. Así, esta percepción de clausura se repite en el ensayo «*Cántico* o la excepción de la normalidad», escrito entre 1967 y 1970, en el que Valente explica que Guillén atribuye la «geométrica precisión» de su propio universo creativo a una noción de ajuste y adecuación que el autor de *Cántico* dice aprender en Góngora.⁵ Este ajuste se caracteriza por un ensamblaje perfecto de piezas que expulsa cualquier vacío o desorden y ante el que Valente muestra sus reparos:

Pero el propio Guillén no ha sido insensible –y no ya como poeta, sino como expositor de otros poetas– a esa forma de geométrica precisión que caracteriza su obra. Acaso él mismo la buscó en quienes pudo haber considerado como modelos. Tal es el caso de Góngora. A Góngora ha transferido Guillén (no es éste lugar para discutir el acierto de esa operación crítica) su propia visión del movimiento creador como adecuación o ajuste.⁶

En otro lugar he rastreado las fuentes críticas de estas posiciones, en cierto modo poco originales: la acusación de aparatosidad verbal frente a superficialidad de pensamiento está presente en los primeros comentaristas de Góngora, de modo muy acusado en Jáuregui, y halla sustento también, con todos los filtros y matices interpretativos precisos, en los análisis estilísticos de Dámaso Alonso, que fue profesor de Valente en Madrid, y en los acercamientos de otros célebres gongoristas como Alfonso Reyes o el propio Guillén. El autor de *Material memoria* poseía las obras críticas de todos ellos, de lo que da fe su biblioteca, hoy conservada en la Cátedra Valente de la Universidad de Santiago de Compostela.⁷ Hay que señalar también que casi todos ellos, pese a dedicar extensas y utilísimas páginas a Góngora, destacan de una u otra manera la lejanía del autor del *Polifemo* respecto a nuestra sensibilidad, conclusión que secunda Valente con sus planteamientos.⁸

No obstante, es interesante ver cómo, en este segundo texto, Valente parece inhibirse a la hora de ratificar el juicio de Guillén: «A Góngora», dice, «ha transferido Guillén

⁵ *Ivi*, p. 120.

⁶ *Ibidem*.

⁷ MARGARITA GARCÍA CANDEIRA y REDONDO ABAL FRANCISCO (eds.), *Biblioteca de José Ángel Valente*, Santiago de Compostela, Publicaciones de la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, 2016.

⁸ La dependencia del juicio valentino de las opiniones del gran hispanista mexicano Alfonso Reyes parece obvia. Este había observado, en el trabajo titulado «Sabor de Góngora», que «el cultismo es una exacerbación verbal», un «preciosismo lingüístico», mientras que el conceptismo quevediano era una «exacerbación ideológica» (ALFONSO REYES, *Sabor de Góngora*, en LUIS DE GÓNGORA, *Obras completas VII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 171-198, p. 189), y concluía que el autor de las *Soledades* «[n]o es ya nuestro poeta» porque «su filosofía de la vida nos sirve de muy poca cosa» (*ivi*, p. 194). Dámaso Alonso se hacía eco de las aproximaciones de Reyes a Góngora en un artículo titulado «Dos trabajos gongorinos de Alfonso Reyes», en el que, aunque no duda en caracterizar a Góngora como «revolucionario, como todo creador de una nueva forma artística», dice también que es «el más conservador de nuestros poetas» porque «la nota central de su arte es la de ser perfección, síntesis, condensación de anteriores elementos renacentistas» (DÁMASO ALONSO, *Dos trabajos gongorinos de Alfonso Reyes*, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 509-517, p. 510). Para una exploración detallada de la influencia de Jorge Guillén, Dámaso Alonso y Alfonso Reyes en el acercamiento a Góngora efectuado por Valente, véase GARCÍA CANDEIRA, *La presencia de Góngora en el pensamiento poético de José Ángel Valente*, cit., pp. 378-382.

(no es éste lugar para discutir el acierto de esa operación crítica) su propia visión del movimiento creador como adecuación o ajuste», pues parece estar matizando sus posiciones atribuyendo a otro autor (Guillén) los argumentos que en otro momento él mismo había defendido. Será, no obstante, por otra vía por la que, en los últimos años de su vida, Valente efectuará una especie de rehabilitación del «enigmático y cerrado personaje que fue Góngora»: lo hará mediante la reivindicación de la supuesta heterodoxia de un poeta anciano sumido en la pobreza, objeto y sujeto del olvido, y que debe conducirse según las normas del disimulo para ocultar su ascendencia judía. Así, en el ensayo «*Oráculo manual* o arte de la persona», escrito en 1992, Valente hermana a Gracián con Góngora para situarlo en el elenco de «grandes figuras veladas o secretas» cuya posición dislocada frente al poder se plasma, además de en su penuria económica, en la necesidad de desarrollar un comportamiento discreto, prudente, con el que esquivar los mecanismos del absolutismo.⁹ El *Oráculo manual*, nos dice, es sobre todo «un arte de la supervivencia individual» surgido en una época en la que surge una auténtica «ética de la ocultación». Valente encuentra esta ética de la ocultación similar a la «teología del secreto» que el historiador judío Yerushalmi propone para explicar el «encubrimiento sistemático de su propia espiritualidad criptoejercida por los marranos españoles en los siglos XVI y XVII».¹⁰ En un artículo algo posterior sobre Edmond Jabès, Valente es más explícito e incluye entre los practicantes de ese disimulo «los esquivos o resbaladizos perfiles biográficos de personajes de tanta densa significación como Cervantes o Góngora».¹¹

Se puede reconocer ahora en estos planteamientos, que testimonian el creciente interés de Valente por los espacios marginales y excluidos de una identidad española construida como monolítica y hegemónica, la huella de Américo Castro. Valente estaba muy familiarizado con el pensamiento agonista de Castro: en su biblioteca se atesoran varios títulos de este, y de uno de ellos, *La realidad histórica de España* (1954), Valente escribió una reseña muy laudatoria publicada en 1955. Además, Valente conoció personalmente a Castro, por mediación de Jiménez Fraud, en algún momento de la estancia del gallego como lector en la Universidad de Oxford. En una entrevista realizada en 1999, Valente recuerda que el antiguo director de la Residencia de Estudiantes se lo presentó en su casa, aunque no precisa la fecha.¹² Por otra parte, las cuestiones biográficas y la ascendencia judía de Góngora venían siendo postulados desde lejos, ya desde Artigas, pero eran objeto de debate explícito en trabajos críticos ya clásicos en estos momentos como pueden ser las monografías de Robert Jammes, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote* (1987), y la de Emilio Orozco, *Introducción a Góngora*, cuya edición de 1984 emplea Valente.

Precisamente son estos pasajes los que Valente marca en los ejemplares que posee de

⁹ VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 657.

¹⁰ *Ivi*, p. 661.

¹¹ *Ivi*, pp. 668-669. Se trata del texto «Edmond Jabès: judaísmo e incertidumbre», publicado inicialmente en 1993 en *Rosa Cúbica*.

¹² Valente cuenta a José Méndez sobre su relación con Jiménez Fraud: «Allí en su casa conocí a Américo Castro. [...] Con su exquisita educación te decía: “venga esta tarde que a Américo le interesará mucho conocerle”» (JOSÉ ÁNGEL VALENTE y JOSÉ MÉNDEZ, *Siempre he querido estar solo: Entrevista a José Ángel Valente*, en «Revista Residencia», VIII (1999), www.residencia.csic.es/bol/num8/valent.htm).

estas obras en su biblioteca: señala referencias al posible judaísmo de la abuela de Góngora y a la limpieza de sangre en el libro de Jammes, y resalta, en el libro de Orozco, el apartado «Sobre la supuesta ascendencia de Góngora de “cristianos nuevos”», así como una reflexión sobre la influencia real de esta posibilidad en la personalidad del cordobés.¹³ Estas señales contrastan con el tratamiento dado al resto de su material gongorino, bastante abundante tanto en obras primarias como secundarias, pero en las que se da una absoluta ausencia de marcas de lectura, a las que Valente era muy aficionado. Tan solo en las ediciones que posee de las *Soledades* encontramos algunos pasajes marcados, pero son justamente los que fueron objeto del cotejo textual realizado para la edición que el poeta efectuó, en colaboración con Nigel Glendinning, de la copia desconocida de las silvas gongorinas que encontró en la Bodleian Library de la Universidad de Oxford y que publicaron ambos en el *Bulletin of Hispanic Studies* en 1959.

Sin duda es este perfil de un Góngora heterodoxo, que también encuentra apoyo en las reflexiones de otros críticos,¹⁴ el que resulta más sugestivo para Valente, como demuestra el retrato admirativo que de él traza en el ya citado texto sobre Gracián, en el que rememora:

[N]o sólo el Góngora hermético e irónico de la memorable respuesta al obispo Francisco Pacheco: «que si mi poesía no ha sido tan espiritual como debiera, que mi poca teología me disculpa, pues es tan poca, que he tenido por mejor ser condenado por liviano que por hereje». Hablo también del Góngora del regreso de la Corte a Córdoba, después del brutal acuchillamiento de Villamediana, harto de pretender y simular y de halagar y de no recibir, el Góngora enfermo que,

- ¹³ En el libro de Jammes Valente señala el capítulo «Prosperidad y decadencia» y los pasajes sobre la conveniencia económica de hacerse racionero en 1602 (ROBERT JAMMES, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987, p. 14), su decisión de hacerse sacerdote ante el empobrecimiento familiar (p. 17) o su afición al juego (p. 19). Pero las más significativas son las marcas en las páginas donde Jammes alude a la condición judía de la abuela materna del poeta (p. 22) y a la supuesta insensibilidad gongorina ante los rumores sobre su condición (pp. 22-23). Algo muy similar sucede con el libro de Orozco, *Introducción a Góngora*. En él señala la referencia a la amnesia final del cordobés (EMILIO OROZCO DÍAZ, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984, p. 54), la respuesta a la carta de Pacheco (pp. 33-34), pero sobre todo el apartado «Sobre la supuesta ascendencia de Góngora de “cristianos nuevos”» y la conclusión de Orozco sobre una incidencia real de esta en su personalidad, pues podría haber causado inhibiciones biográficas y poéticas en su comportamiento. Destaca un párrafo en el que el crítico afirma que «algo profundo de la psicología de don Luis respondió a esa condición, aunque fuese confusa, de su origen de judaizante» (*ivi*, pp. 33-34).
- ¹⁴ Carreira, en el texto «Góngora en mil palabras», lo define así: «Góngora fue hombre de carácter modesto, vividor, epicúreo, anticlerical y un tanto rebelde, a pesar de su profesión de clérigo» (ANTONIO CARREIRA, *Góngora en mil palabras*, en «Nueva Revista», LX (1998), pp. 131-134, p. 133). Esta dimensión disidente se traslada al ámbito estético, como ha visto Roses, quien explica que «[e]n la actividad poética», el cordobés «se sitúa en los límites de lo permitido, de lo socialmente aceptable, incluso los supera con tal prodigiosa habilidad lingüística y retórica que sus transgresiones pueden pasar por inocuas» (JOAQUÍN ROSES LOZANO, *Apresúrese a leer a Góngora*, en «El Día de Córdoba» (13 de noviembre de 2011), https://www.eldiadecordoba.es/ocio/Apresurese-leer-Gongora_0_533047388.html). También Micó afirma que la obra de Góngora es «extraordinariamente antipreceptiva y caprichosa» y desafía por tanto los intentos hermenéuticos de los preceptistas (JOSÉ MARÍA MICÓ, *Proyección de las Anotaciones en las polémicas gongorinas*, en *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios. IV Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. por BEGOÑA LÓPEZ BUENO, Sevilla, PASO, 1996, pp. 263-278, p. 277).

a fuerza de borrarse o ser borrado, pierde toda memoria de sí [...] El poeta enigmático perdido en los laberintos de su desmemoria. ¿Borraba así todo rastro de su persona humillada, de su perfil de fracasado pretendiente en un mundillo paseado por la arrogancia estúpida o brutal del hombre de poder?¹⁵

Y es que probablemente esta figuración de Góngora como exiliado interior, oscuro y marginal le sirve a Valente como raíz de una cadena de proyecciones. En un artículo también tardío significativamente titulado «Poesía y exilio», de 1993, el escritor gallego ejemplifica la condición necesariamente desterrada del poeta en el itinerario extraterritorial de Luis Cernuda, y escoge precisamente como muestra el poema de *Desolación de la Quimera* en el que el sevillano rememora la figura de un Góngora vencido, exaltado, caracterizado por la soledad a que condenan la independencia y el orgullo intelectual.¹⁶ La relevancia de esta interpretación de Góngora como modelo ético más que estético a lo largo del siglo XX ha sido estudiada por Ponce, Roses, Trabado y Arellano entre otros;¹⁷ Valente encuentra en ella un reflejo de su propia posición, caracterizada por el aislamiento frente al campo literario y de poder español. No podemos aquí evitar caer en la tentación de señalar algunos paralelos en la trayectoria de ambos autores: el hecho de no ser ninguno un «escritor profesional»¹⁸ les proporcionó una libertad material que permite explicar en parte el inacabamiento de algunos proyectos; la excelencia de ambos granjeó inercias críticas similares, como puede ser la división de sus trayectorias en una etapa “fácil” y otra “complicada” (la del «príncipe de la luz y príncipe de las tinieblas»¹⁹ en el caso de Góngora y la del Valente realista comprometido frente al hermético y místico de su fase madura). El empleo del vocablo «oscuridad» ha servido, en ambos casos, como mantra explicativo y acusador a un tiempo. Si Roses ha estudiado cómo esta noción centró la polémica generada por la publicación de las *Soledades*, una acusación

¹⁵ VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 657.

¹⁶ Valente reproduce los versos finales del poema cernudiano «Góngora», incluido en *Como quien espera el alba* (1947): «Gracias demos a Dios por la paz de Góngora vencido; / Gracias demos a Dios por la paz de Góngora exaltado; / Gracias demos a Dios, que supo devolverle (como hará con nosotros), / Nulo al fin, ya tranquilo, entre su nada» (LUIS CERNUDA, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1981, p. 209).

¹⁷ JESÚS PONCE CÁRDENAS, *Imagen de Góngora en cinco poetas contemporáneos*, en «Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica», XVIII (2000), pp. 295-318, JOAQUÍN ROSES LOZANO, *Códigos, poética y ética en «Góngora de Luis Cernuda*, en «Glosa: Anuario del Departamento de Filología Española y sus Didácticas», II (1991), pp. 271-288, JOSÉ MANUEL TRABADO CABADO, *Pablo García Baena y la tradición áurea. Intertextos gongorinos y la mediación de Cernuda en tres poemas de «Fieles Guirnaldas Fugitivas»*, en «Tropelías: Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada», IX-X (1998-1999), pp. 439-459 e IGNACIO ARELLANO, *El poeta como paria social en Cernuda. Glosas al poema «Góngora»*, en «Revista Signos», XXX/41-42 (1997), pp. 5-27.

¹⁸ Como explica Carreira, «Góngora no es un escritor profesional; escribe cuando quiere, y si la musa no sopla, deja las cosas sin terminar» (CARREIRA, *Góngora en mil palabras*, cit., p. 232). La misma libertad posee Valente, que siempre tuvo un empleo distinto del de escritor: así, fue lector en Oxford y traductor en Ginebra.

¹⁹ Como se sabe, la identificación de estas dos vertientes creativas en la escritura de Góngora fue acuñada por Cascales en sus *Cartas filológicas* de 1634 (FRANCISCO DE CASCALES, *Cartas filológicas*, ed. por JUSTO GARCÍA SORIANO, Madrid, Ediciones de La Lectura, 1961, p. 189) pero será Menéndez Pelayo quien la popularice como «ángel de la luz» y «ángel de las tinieblas» en su *Historia de las ideas estéticas* (1940) (MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940, vol. I, p. 807).

similar recibió *La experiencia abisal* de Valente, definida por algún crítico como «conspiración de oscuridades» y «entronización de la confusión».²⁰ Ambos optaron por el desdén orgulloso como defensa: mientras Góngora escribió que «honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes [...] pues no se han de dar las perlas preciosas a los animales de cerda»,²¹ Valente lamentó en alguna ocasión «la impermeabilidad pugnaz de los mediocres».²²

Cerrazón poética y ontológica y heterodoxia biográfica y sistémica, por tanto. El resumen de la visión crítica que Valente traza de Góngora tiene un matiz contradictorio que se mantiene de alguna manera en la relación textual que guardan las obras de ambos. Pese a la distancia radical que existe entre sus respectivas poéticas, y pese al empeño valentino de señalar hacia fuera a la hora de identificar su lecho tropológico, lo cierto es que se pueden apreciar voces y ecos gongorinos en lugares precisos de un corpus que alberga ya una tensión esencial que ha sido explorada por la crítica. Por sintetizarlo de una manera necesariamente inexacta, en la obra de Valente existe una nostalgia por cierta armonía (entre el hombre y la naturaleza, entre las palabras y las cosas, entre la forma y el contenido, entre el significante y el significado) que convive con la cancelación de su posibilidad.

Esta dialéctica tiene muchas manifestaciones, pero se resuelve en una aproximación compleja frente a lo material y lo natural: por una parte, apreciamos en Valente la tentación ambivalente de lo pastoral, que aparece como una presencia tamizada que se va desdibujando paulatinamente y acaba siendo sometida a una combustión aniquiladora. En el principio y el fin de este proceso se halla la herencia gongorina, y el cotejo entre los restos de tal destrucción permite, no obstante, comparar dos visiones de la historia parcial y necesariamente diferentes. Por otra parte, encontramos un intento de formalización del vacío o de la nada resultante de ese colapso, que descansa en ciertos procedimientos conceptistas presentes en Góngora, y mediante los que Valente hereda la vocación retrascendentalizadora de cierto Barroco. Toda esta dinámica resquebraja necesariamente no solo la visión crítica esbozada por Valente, sino sobre todo la coherencia de esta con su propia escritura poética, como explicaremos para concluir.

2 LA CENIZA. LA DESTRUCCIÓN DEL LEGADO PASTORAL

Diversas voces críticas han detectado que la obra valentina está traspasada por un profundo conflicto entre el anhelo de armonía y el resultado de una conciencia ejercitada en el reconocimiento de la falacia de tal empeño. En su monografía *Unidad y trascendencia*, Carlos Peinado Elliot identifica en el escritor gallego una tendencia hacia lo trascendente que emplea como vías de aproximación divergentes la unidad de la ontología y la

20 Así definió el crítico Miguel García-Posada el volumen *La experiencia abisal*, publicado póstumamente en 2004, en la reseña que vio la luz en las páginas de *Blanco y Negro Cultural* (MIGUEL GARCÍA POSADA, *El logos hermético*, en «Blanco y Negro Cultural» (8 de abril de 2004), p. 21, p. 21).

21 Góngora citado en ANTONIO CARREIRA, *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998, p. 257.

22 Así alude elípticamente Valente a quienes contribuyeron a distanciarle de Gil de Biedma en la ambigua e hiriente elegía contenida en *No amanece el cantor* (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006, p. 493).

alteridad propia del dialogismo.²³ Para José Manuel Cuesta Abad, Valente ilustra a la perfección el dilema del poeta post-romántico que sigue persiguiendo «la experiencia imaginaria de la plenitud del Ser», debatiéndose entre su poetización precaria y la rendición ante «la seducción de una negatividad abismal» íntimamente unida a «un sentimiento de vacuidad metafísica».²⁴ Para Jiménez Heffernan, ambos polos acaban por fundirse, en una «ansiedad» mediante la cual «la nada se retracta en la materia, la materia en la nada».²⁵ Valente se situaría así en una posición vacilante frente a la modernidad poética más radical, que es la que explora este último polo, y estaría vinculada de modo íntimo, como resulta evidente, a la función asignada a la palabra poética: así, para Jonathan Mayhew, Valente se hallaría en una especie de modernismo hispánico tardío en virtud de su oscilación entre la búsqueda de plenitud y el cultivo de la diferición del sentido.²⁶ Pero es especialmente interesante la formulación escogida por Manus O'Duibhir en su tesis doctoral, por su lucidez a la hora de enunciar la plasmación tropológica o figurativa de estas tensiones: para O'Duibhir, estas están contenidas en los dos tropos fundamentales a partir de los cuales Valente define el lenguaje: el jardín y el desierto. El primero, dice, es el que define el «the spatial locus for the nostalgic evocation of an originary pure language, the language of the garden»; el segundo es «the fragmented language that relates to an absence the poem does not overcome, the language of the desert».²⁷ Dejando al lado el tropo del desierto, mucho más explorado y que retomaremos luego, interesa la referencia al jardín, pues identifica una zona de la poesía valentiana que no ha sido demasiado explorada por la crítica y en la que se aloja, a mi modo de ver, parte de la herencia gongorina. Me refiero a lo que se ha enunciado antes como tentación de lo pastoral, como un recuerdo huidizo y que es objeto de un distanciamiento declinante. Sin embargo, en sus fugaces apariciones se aprecia, como telar ya desgastado, la potente visión poética sobre la naturaleza que, también desde cierta reserva, formula el autor del *Polifemo* y las *Soledades*.

Empleando trazos gruesos, podemos definir la enunciación pastoral como aquella en la que se busca una integración armónica con el mundo, y que encuentra una configuración específica en el *locus amoenus* de la poesía bucólica áurea. A menudo esta idea de

23 CARLOS PEINADO ELLIOT, *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla, Alfar, 2002, p. 439.

24 JOSÉ MANUEL CUESTA ABAD, *La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)*, en *El silencio y la escucha*, ed. por TERESA HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 49-77.

25 JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN, *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Abada, 2004, p. 201.

26 JONATHAN MAYHEW, *The Twilight of the Avant-garde. Spanish Poetry. 1980-2000*, Liverpool, Liverpool UP, 2009, pp. 83-102.

27 Explica O'Duibhir: «I argue that these tensions in Valente's work can be indicated by two fundamental tropes through which he defines language. The first is that which defines the spatial locus for the nostalgic evocation of an originary pure language, the language of the garden; the second is the fragmented language that relates to an absence the poem does not overcome, the language of the desert. In this thesis I will explore these tensions, contextualizing them both in terms of Romantic theorization of the absolute, but also in terms of a the continental philosophy of the postwar.» (MANUS O'DUIBHIR, *Between the Desert and the Garden. Inscriptions of Alterity in the Work of José Ángel Valente*, Tesis doct., Universidade de Santiago de Compostela, 2016, pp. 23-24).

armonía va unida a la de sencillez, como en la formulación teórica de William Empson, que define el proceso pastoral de la literatura inglesa como «putting the complex into the simple».²⁸ En determinados lugares de la obra valentiana se dan resquicios de una mirada amable a una naturaleza sencilla que, sin embargo, evita la total comunión con ella y acaba hallando vetas de difuminación y ruptura progresivas que tienen que ver con el carácter parpadeante de lo que lo natural ofrece. Así, en la pieza «El otro reino», Valente escribe acerca de «cuanto me ata a la tierra, / al barro, al tiempo, al paso / vivaz de la alegría».²⁹ Pocas veces encontramos en Valente una enunciación pastoral esgrimida con pocas excusas, como en esta ocasión en la que el eco de Claudio Rodríguez parece inequívoco. Otro caso puede ser el poema «La luz no basta», incluido en el mismo volumen, *Poemas a Lázaro*, de 1960:

Ven,
 amigo, campesino
 de tosca astucia, viejo
 tacto, sentémonos
 a la orilla del aire
 propicio a la mirada.
 Pero tú aquí, conmigo
 –en el umbral de tanta
 celeste maravilla–
 con la simple certeza
 de las cosas que toco
 y me ofrecen su lomo
 melancólico y manso
 de domésticos canes.³⁰

En él vemos el empleo del molde clásico del apóstrofe al amigo, caracterizado como «campesino», para invitarle a sentarse y contemplar la riqueza del mundo desde la que se describe como una posición enunciativa caracterizada por una convicción significativamente definida como «simple».³¹ Cierta optimismo preside la actitud de un sujeto que posee una certeza de cariz ontológico, pues si bien no se funde con lo natural en un abrazo de comunión, sí logra, mediante la caricia, un acercamiento amable a una realidad manejable. Así, esta se compara con «el lomo melancólico» de unos «domésticos canes» que Dámaso Alonso identificaría como indiscutiblemente gongorinos (por las esdrújulas tan próximas y el cultismo para «perro») y que se pueden remitir fácilmente

28 WILLIAM EMPSON, *Some Versions of Pastoral*, London, Penguin Books, 1935, p. 25.

29 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 125. Todas las citas de los poemas de Valente se harán tomando como referencia este volumen.

30 *Ivi*, p. 122.

31 Se perciben ecos de apóstrofes de similar encuadre y valencia pastoral en algunos pasajes de Góngora, como en la famosa pieza «Dejad los libros ahora, señor licenciado Ortiz» (LUIS DE GÓNGORA, *Antología poética*, ed. por ANTONIO CARREIRA, Barcelona, Austral, 2009, p. 162) pero, sobre todo, en las invocaciones a Himeneo contenidas en las *Soledades* (*ivi*, pp. 441-444).

a pasajes de las *Soledades* en que se canta la mansedumbre de perros y gallos.³² De filiación gongorina se antoja también el sintagma «celestes maravilla». Pero, en el fondo, lo que late es una celebración agradecida de la donación que la naturaleza brinda, tematizada en esas «cosas» que, muy significativamente, se «ofrecen» benévolamente al sujeto. Al mismo tiempo, no obstante, el título del poema enuncia una vía de fuga, pues apunta a una insuficiencia, «la luz no basta», que es sintomática de lo que será una problematización progresiva de la posición pastoril. La referencia a la melancolía de los perros ayuda a situar esta precariedad en el centro mismo de la palabra poética valentiana. Al recibir el Premio Reina Sofía de Poesía, en 1998, Valente dice que «[t]oda creación es nostalgia del acto creador inicial» (1584), por lo que no es raro que todo lo creado adolezca de una falla irrestañable y que todo canto adquiera irremediabilmente el «sesgo elegíaco» que ha identificado Aullón de Haro en su obra.³³ En este sentido, el tratamiento ambivalente de la naturaleza se debe a la condición engañosa de su ofrenda: no es posible detenerse ahora en ello, pero el tópico de la serpiente escondida entre la hierba es caro a los dos autores. Esta ofrenda llega a cobrar la forma de una ausencia: sus dones acaban reducidos a figuras en negativo, recortadas y expulsadas de un lienzo previo. Me atrevería a decir que este tiene como protagonista al famoso gigante Polifemo.

En uno de los pasajes más bellos y conocidos de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, escrita en 1613, el cíclope protagonista se declara pastor y presume de los frutos que, guardados en su zurrón, le ha dado la naturaleza en la época otoñal y que él se dispone a ofrecer a Galatea en prenda amorosa. El zurrón contiene serbas, peras, castañas, membrillos, manzanas y bellotas.³⁴ Las pinceladas cromáticas, tan caras a Góngora, enfatizan lo dorado, que adquiere múltiples valencias: hace referencia al lecho de paja en que maduran algunos frutos –así, a la pera le da «cuna dorada / la rubia paja»– pero también a la estación en que se da una fructificación vivida como signo de auténtica plenitud, pues el «tardo otoño» proporciona todos sus presentes en un acto que rememora la Edad de Oro. Así, la encina, que da bellotas, se define como «honor de la montaña / que pabellón al siglo fue dorado», aludiendo precisamente a que la encina era el árbol simbólico, el pabellón (refugio) del siglo dorado, de la Edad primitiva,³⁵ y la bellota, en paráfrasis de Dámaso Alonso, el «alimento, aunque grosero, del mundo mejor, de la inocencia de los tiempos

32 Así, por ejemplo, en la *Soledad primera*, el perro acude a despedir al peregrino: «El can ya, vigilante, / convoca, despidiendo, al caminante» (v. 84, *ivi*, p. 413) y, más adelante, en el v. 294, el gallo aparece como el «lascivo esposo vigilante / doméstico es del Sol nuncio canoro» (*ivi*, p. 421). En la *Soledad segunda* se alude al «Can de lanas prolijo» (*ivi*, p. 487).

33 PEDRO AULLÓN DE HARO, *La obra poética de Gil de Biedma. Las ideaciones de la tópica y del sujeto*, Madrid, Verbum, 2003, p. 118.

34 Así rezan las estrofas X y XI: «Cercado es, cuando más capaz más lleno, / de la fruta el zurrón casi abortada / que el tardo otoño deja al blando seno / de la piadosa hierba encomendada: / la serba, a quien le da rugas el heno; / la pera, de quien fue cuna dorada / la rubia paja y, pálida tutora, / la niega avara y pródiga la dora. // Erizo es el zurrón de la castaña / y, entre el membrillo o verde o datilado, / de la manzana hipócrita, que engaña, / a lo pálido no, a lo arrebolado, / y de la encina (honor de la montaña, / que pabellón al siglo fue dorado) / el tributo: alimento, aunque grosero, / del mejor mundo, del candor primero» (GÓNGORA, *Antología poética*, cit., pp. 374-375).

35 JOSÉ MARÍA MICÓ, *El Polifemo de Luis de Góngora: ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001, p. 26.

primitivos».³⁶

Una similar capacidad de fructificación aparece de modo negativo, como huella de una pérdida, en diversos versos valentianos. Así, esta se enuncia desde la distancia temporal, como en el poema «Tuve otra libertad», también de *Poemas a Lázaro*, en el que se recuerda cómo «[l]a semilla caía y enterraba / con ella la mirada / redonda para el fruto»,³⁷ o bien desde la proyección en un personaje otro en la composición «El resucitado», del mismo libro, que contempla, desde una posición alejada, «los campos, / la faena de todos, / la humilde tierra abierta / donde cada mañana / se alzaba milagrosamente el sol».³⁸ Pero especialmente relevante es la torsión simbólica que se da a lo áureo y lo otoñal, pues es el índice de una degradación de la plenitud que acaba en la propia subversión de lo pastoral. Así, el otoño gongorino, dador de frutos y depositario de la armonía primitiva, parece ser el objeto de invocación en una composición, «Noviembre», perteneciente a la colección *Al dios del lugar* (1989):

La sofocada noche de la niebla.
 Cámaras
 de interminable luz velada.
 El aire arrastra
 abandonados cielos
 hacia el lejano sur.
 Con tenues manos
 en la lenta mañana
 levanta otoño oscuros
 tus áureos pabellones.³⁹

Desde la conciencia de las tinieblas de un mes tardío (esa «sofocada noche de la niebla») y con la visión borrosa de la «interminable luz velada», el sujeto reclama el aura ontológica primera en unos versos finales cuyo sabor gongorino ya detectó Julián Jiménez Heffernan.⁴⁰ En la exhortación «levanta otoño oscuros / tus áureos pabellones» reconocemos el recuerdo del don del árbol que «pabellón al siglo fue dorado» y, con él, toda su evocación elegíaca de lo primigenio. Ya Góngora reclamaba al «dorado Sol» que realizase su labor vivificadora en el soneto «Raya, dorado Sol, orna y colora / del alto monte la lozana cumbre».⁴¹

En un trabajo sobre la autobiografía, Paul de Man incidía en la condición necesariamente fallida de la prosopopeya, condenada a dirigirse sin éxito a una entidad desprovista

36 DÁMASO ALONSO, *Obras completas. Volumen VII. Góngora y el gongorismo* 3, Madrid, Gredos, 1998, p. 610.

37 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 121.

38 «El resucitado» habla en tercera persona de un personaje liminar que «Nunca dijo su nombre. / Solía contemplar / solitario los campos, / la faena de todos, / la humilde tierra abierta, / donde cada mañana / se alzaba milagrosamente el sol» (*ivi*, p. 139). Jiménez Heffernan reconoce en estas piezas «la nostalgia marxista de una economía simplificada, la del agricultor o el artesano, artífice y consumidor de sus productos» (JIMÉNEZ HEFFERNAN, *Los papeles rotos*, cit., p. 221).

39 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 476.

40 JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN, *Barro que te reclama: Valente y los metafísicos ingleses*, en «Cuadernos Hispanoamericanos», DC (2000), pp. 11-18, p. 14.

41 GÓNGORA, *Antología poética*, cit., p. 87.

de capacidad de respuesta.⁴² En un ensayo de impronta demaniana, Philip Silver califica las invocaciones machadianas a los paisajes efectuadas en sus *Soledades*, de título cuando menos significativo, de «apóstrofes de la ausencia» que venían a certificar la claudicación de lo pastoral.⁴³ Algo similar parece testificar el poema de Valente: el otoño no responde y, si lo hace, será para subvertir la herencia pastoril gongorina. En lugar de bellotas y manzanas, traerá imágenes de desolación, desorden o descomposición, como en el siguiente poema de *El fulgor* (1984), en el que el otoño dona «ríos que rebasan el caudal de sus aguas», «sumergidos párpados y vientres sumergidos», «tambores enormes de tiniebla» e «hilos que deshacen en aire la mañana»:

Ya te acercas otoño como caballos heridos,
con ríos que rebasan el caudal de sus aguas,
con sumergidos párpados y vientres sumergidos,
con jardines que bajan descalzos hasta el mar.

Ya llegas con tambores enormes de tiniebla,
con largos lienzos húmedos y manos olvidadas,
con hilos que deshacen en aire la mañana,
con lentas galerías y espejos empañados,
con ecos que aún ocultan lo que ha de ser voz.

Y de sí desatado el cuerpo envuelto en oros
desciende oscuro al fondo oscuro de tu luz.⁴⁴

«Guárdate de lo amarillo», dice una mujer adivina en *Palais de Justice*, la narración valentiana que se publicó póstumamente en 2014, pues había «el amarillo de la envidia, el amarillo del falso testimonio, el de la cobardía y el de la traición».⁴⁵ Toda la obra de Valente está poblada de la gama cromática que va del amarillo al dorado,⁴⁶ pero los

42 En *The Rhetoric of Romanticism*, Paul de Man define la prosopopeya moderna como «an apostrophe to an absent, deceased, or voiceless entity, which posits the possibility of the latter's reply and confers upon it the power of speech» (PAUL DE MAN, *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984, p. 75).

43 Silver identifica en la trayectoria de Machado una progresiva conciencia de la mediación negativa del lenguaje, que frustra toda referencialidad y reduce a nada la realidad. Además de detectar una «poética del antiego», Silver liga la preocupación machadiana por el tiempo a un descubrimiento de que el lenguaje se erige en «separación ontológica ... por la cual todo en la existencia se presenta como una falla geológica» (PHILIP SILVER, *La casa de Anteo. Ensayos de poética hispánica*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 64-65). De ella darían fe tanto la imagen del mar como las invocaciones a los paisajes o a la tarde, que serían tan solo «apóstrofes de la ausencia» (*ivi*, p. 63).

44 VALENTE, *Obras completas I*, cit., pp. 456-457.

45 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Palais de Justice*, pref. de ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 76.

46 Así, en *Siete representaciones*, el primer poema reza: «como amarilla hiedra, / nace la envidia» y, más adelante, aparece calificando a la ceniza: «Como animal de lenta procedencia, / como ceniza o sierpe y humo pálido, / amarilla y opaca, fiel reflejo / de lo arriba radiante, / nace la envidia» (VALENTE, *Obras completas I*, cit., pp. 223-224). Por su parte, el dorado aparece también al final de la trayectoria de Valente, en poemas como «(Sonderaktion, 1943)» (*ivi*, p. 545), de *Fragmentos de un libro futuro*, o en «Me cruzas, muerte, con tu enorme manto» (*ivi*, p. 579).

últimos títulos presentan, no obstante, algunas muestras significativas de un amarillo funesto que tiñe la naturaleza –«los perros amarillos del rencor», se dice en la misma obra—⁴⁷ o la expulsa definitivamente. Así ocurre con «Paisaje con pájaros amarillos», que toma como referencia el cuadro de Paul Klee, y que encabeza la segunda sección de una colección cuyo título, *No amanece el cantor* (1992), parece testimoniar, a su vez, una cierta problematización del componente bucólico. Los únicos presentes que ofrece, al fin, el otoño son imágenes de mutilación, sombras y cadáveres: «El otoño dejaba resbalar pájaros muertos»,⁴⁸ se nos dice en *Palais*; la muerte como la más evidente figura de la ausencia.

Parte de la teoría deconstructiva de Paul de Man arranca de su refutación de Martin Heidegger, para quien la poesía lograba la «parousía» del Ser, su fundación mediante la palabra. No es raro que Heidegger buscara esta presencia trascendente en un poema de Hölderlin de inspiración pastoril («Como en un día de fiesta»), y que Paul de Man acudiera al mismo texto para buscar los rastros del desvanecimiento divino.⁴⁹ Sin llevar demasiado lejos la lectura deconstructiva, la obra gongorina, al igual que la de Hölderlin, sirve igualmente para proponer lo pastoral y su evaporación. Desde Reyes y Alonso hasta Micó o Carreira, la crítica ha destacado reiteradamente el énfasis en lo material de los versos gongorinos, pero son especialmente relevantes unas palabras de Joaquín Roses que, refiriéndose a la influencia del pensamiento cuaternario en la conformación del mundo natural de las *Soledades*, repara en el protagonismo del fuego y concluye que la fundación que instituyen las silvas es, al tiempo, «una fundición».⁵⁰ Roses proporciona numerosos ejemplos de esta mecánica de ignición en ellas; tampoco podemos olvidar que la cueva del Polifemo es comparada a las «fraguas de Vulcano» y que, depositaria de los «huesos de Tifeo», se encuentra próxima a un llano «cenizoso».⁵¹ En la célebre canción «¡Qué de envidiosos montes levantados!», la amante «evaporar contempla un fuego helado»⁵² y, en las *Soledades*, la mariposa, al igual que otras aves en otros lugares poemáticos gongorinos, acaba «en cenizas desatada».⁵³ Todos estos ejemplos sirven para localizar en Góngora la génesis de un proceso de combustión cuyo desenlace recoge la poesía de Valente, en un gesto dual que, al tiempo que supone una segunda vía de amor-

47 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 76.

48 *Ivi*, p. 20.

49 Las divergencias existentes entre ambos acercamientos tienen uno de sus puntos clave en el verso «Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort» (Y lo que vi, sagrado, lo afirmo mi palabra). Para Heidegger, este verso confirma que «en la palabra se desvela la esencia de lo nombrado. Pues en la medida en que nombra lo esencial, la palabra separa la esencia de la no esencia» (MARTIN HEIDEGGER, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid, Alianza, 2005, p. 65). De Man, por el contrario, identifica en el subjuntivo *sei* la expresión del deseo hölderniano por convocar al Ser, pero no el éxito de tal proyecto: «The subjunctive is here really an optative; it indicates prayer, it marks desire, and these lines state the eternal poetic intention, but immediately state also that it can be no more than intention. It is not because he has seen Being that the poet is, therefore, capable of naming it; his word prays for the parousia, it does not establish it» (PAUL DE MAN, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1983, p. 258).

50 JOAQUÍN ROSES LOZANO, *Soledades habitadas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, p. 42.

51 GÓNGORA, *Antología poética*, cit., p. 372.

52 *Ivi*, p. 226.

53 *Ivi*, p. 413.

tización de lo pastoral, paradójicamente, trata de conservar su memoria custodiando sus restos.

Góngora describe el vino como «purpúreos hilos» de «grana fina» en las *Soledades*.⁵⁴ El primer verso de *Al dios del lugar* reza: «El vino tenía el vago color de la ceniza».⁵⁵ Valente escribe en las postrimerías (poéticas e históricas) de Góngora. Harold Bloom explicaba que todo poeta está marcado por un sentimiento de «belatedness»,⁵⁶ de haber llegado tarde al canto que ya ha consumado de manera sublime un precursor: esta constatación le lega también una serie de ratios precarias para intentar conjurar esa presencia castradora, eso que en el poema citado Valente mienta como «un poso de sombra / oscura» escondido en «el insidioso fondo de la copa».⁵⁷ De alguna manera, el ejercicio ascético que describe Bloom subyace al procedimiento de fundición de la herencia gongorina que vemos en Valente (que preparó una obra y una antología de su obra a la que dio el nombre de *El fulgor*). Sin embargo, como hemos adelantado, esta incineración de lo pastoral encuentra antecedentes en la poesía del cordobés, y sus resquicios siguen albergando, en Valente, la posibilidad del canto y de cierta esperanza.

Resulta muy sugestivo recordar el famoso poema en el que Góngora sometía la herencia petrarquista al paso inexorable de la *vanitatis* barroca, pues, además de ilustrar la influencia que se acaba de proponer, sirve de trasfondo sobre el que se puede medir la posición de Valente ante el vínculo entre la palabra poética y la historia moderna. Nos referimos al poema «Mientras por competir con tu cabello», en el que se insta a la joven al goce pues tanto ella como los elementos que sostienen su belleza en la «edad dorada» de la juventud se prevén disueltos «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada».⁵⁸ La progresión es similar a la que se ha visto en los poemas anteriores, y transcurre desde la plenitud áurea hasta una aniquilación completa, que no deja resquicios: «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada». Jiménez Heffernan ha reconocido la interferencia de este verso final en ciertas decisiones de traducción en las que Valente evitaba la palabra «aniquilar»,⁵⁹ y esta elusión es sintomática de una determinada postura de corte restitutivo, pues el escritor gallego siempre conserva memoria de la totalidad. A veces lo hace optando por el fragmento y, así, en un poema de *Mandorla* (1982) canta a la «blanca anatomía de tu cuello», definida como un «[t]allo / de soberana luz» que «[p]odría estar exento, / ser sólo así en la naturaleza, / tallo de una cabeza no existente».⁶⁰ En otras ocasiones, escoge el apoyo en un resquicio material como parapeto ante la nada: en «La cabeza de Yorick» (en *Poemas a Lázaro*) se menciona el «cuenco», «la hueca caja» pero sobre todo «el polvo».⁶¹ El final del largo poema «La salida», de la misma colección, se

54 *Ivi*, p. 416.

55 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 463.

56 HAROLD BLOOM, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, OUP, 1997 [ed. orig. 1973], p. xxv.

57 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 463.

58 Los dos tercetos del célebre soneto rezan así: «goza cuello, cabello, labio y frente, / antes que lo que fue en tu edad dorada / oro, lilio, clavel, cristal luciente // no solo en plata o viola troncada / se vuelva, mas tú y ello juntamente / en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada» (GÓNGORA, *Antología poética*, cit., p. 92).

59 JIMÉNEZ HEFFERNAN, *Los papeles rotos*, cit., p. 340.

60 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 412.

61 *Ivi*, p. 116.

resuelve, igualmente, en una invitación, más quevediana que gongorina, al «banquete de todo lo que el polvo / ha reducido a polvo».⁶² Pero sin duda el texto más representativo al respecto es el poema que inaugura la obra valentiana, significativamente titulado «Serán ceniza», cuyo final reza:

Toco esta mano al fin que comparte mi vida
y en ella me confirmo
y tiento cuanto amo,
lo levanto hacia el cielo
y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza.

Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora,
cuanto se me ha tendido a modo de esperanza.⁶³

Enunciado desde «un desierto / y su secreta desolación sin nombre», el sujeto recibe como herencia lo mismo que podrá legar: la ceniza. Esta se presenta como legado y condena que, sin embargo, se recibe con cierto agradecimiento: «y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza» pues se le ha entregado como un don, «a modo de esperanza», precisamente el sintagma que da título a la colección.

La ceniza guarda al menos la incandescencia de cierta edad dorada, identificada con la vida pura, como se intuye en otro poema de *La memoria y los signos*: «Haber llevado el fuego un solo instante / razón nos da de la esperanza».⁶⁴ Y esta esperanza parece alimentar cierto pensamiento circular que altera el tiempo cronológico convencional, algo que ya estaba presente en la definición gongorina del ave Fénix como «el pájaro sin segundo / que nos habla en sus cenizas / de pretérito y de futuro».⁶⁵ De hecho, la condición residual de la ceniza se vuelve germinativa, y constituye el único punto de apoyo para el verso. No es de extrañar que el último poema de *El fulgor* recree: «Y todo lo que existe en esta hora / de absoluto fulgor / se abrasa, arde / contigo, cuerpo, / en la incendiada boca de la noche»⁶⁶ y que una de las primeras composiciones de la colección siguiente, *Al dios del lugar*, retome esa herencia precaria en una pieza significativamente titulada «Fénix»: «Quedar / en lo que queda / después del fuego, / residuo, sola / raíz de lo cantable».⁶⁷ Evidentemente, late aquí un pensamiento sobre la función de la palabra poética en la historia: como ha visto Canteli,⁶⁸ frente a la clausura, teorizada por Adorno y refutada por Celan, que se atreve a escribir el horror, Valente parece confiar en que, al igual que crecía la hierba en las ruinas gongorinas haciéndole «verdes halagos», el derrumbe que

62 *Ivi*, pp. 155-156.

63 *Ivi*, p. 69.

64 *Ivi*, p. 219.

65 Así aparece en el romance gongorino «Diez años vivió Belerma»: «Haced lo que en su fin hace / el pájaro sin segundo, / que nos habla en sus cenizas / de pretérito y futuro» (GÓNGORA, *Antología poética*, cit., p. 101).

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

67 *Ivi*, p. 465.

68 MARCOS CANTELI, *Fragmentos para una lírica negativa*, en *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*, ed. por MARTA AGUDO y JORDI DOCE, Madrid, Abada, 2010, pp. 21-28, p. 25.

lega una historia catastrófica no solo puede, sino que debe servir de necesario arranque de un canto precario y lisiado: «[y] después de Auschwitz / y después de Hiroshima, cómo no escribir», reflexiona Valente en el poema «Hibakusha».⁶⁹

3 LA FORMA. LO CÓNCAVO Y EL VACÍO

Al asomarse al abismo, pues, Valente opta por cierta retirada. Como hemos visto, esta toma en ocasiones la forma de un descanso en la materia; en otras, en cambio, el poeta trata de conjurar el vacío recurriendo a una estrategia de formalización creciente que le permita recuperar cierto orden. En este sentido, interesa examinar la presencia de una figura, la de lo cóncavo, que cobra protagonismo en *Mandorla* porque, en primer lugar, remite de modo muy elocuente a ciertas formulaciones gongorinas relacionadas con la retracción enunciativa y porque, en segundo lugar, abre una isotopía de figuración espacial que revela una voluntad de someter el vacío a estructuras cerradas, clausuradas, perfectas. Lo cóncavo actúa como señuelo: es refugio que aloja el vacío pero que a su vez funciona de refugio frente a este. Algo similar sucede en general con el tratamiento de la oquedad: siempre desde una vocación ontologizante, Valente emplea procedimientos verbales de filiación conceptista, y revela otra vía de conexión con Góngora, que debía mucha de su imaginación poética a su práctica de la agudeza. No hay que olvidar, tampoco, que el pensamiento sobre el ingenio se hallaba ligado a la búsqueda de la armonía y que encontraba sustento frecuente en formulaciones geométricas como el triángulo y la esfera.

Si repasamos algunas apariciones de lo cóncavo en la poesía de Góngora, notamos de inmediato su carácter de refugio, de guarida, de protección: así aparece por primera vez en las *Soledades*, unido al «bienaventurado albergue» que avista el peregrino recién naufragado.⁷⁰ Más sugestiva es su segunda aparición, cuando el mismo peregrino observa «embebido en lo cóncavo» de «una encina», es decir, escondido en un agujero de su

69 El poema tiene estos versos en una de sus partes iniciales: «Cuerpo sombrío de la luz. / Ceniza. / Cubiertos de ceniza / bebimos la ceniza hasta las heces / y la consumación» (VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 485). Un poco antes decía: «Y cómo, / preguntaron, cómo / escribir después de Auschwitz. // Y después de Auschwitz / y después de Hiroshima, cómo no escribir. // ¿No habría que escribir precisamente / después de Auschwitz o después / de Hiroshima, si ya fuésemos, dioses / de un tiempo roto, en el después / para que al fin se torne / en nunca y nadie pueda / hacer morir aún más los muertos?» (*ivi*, p. 483). Pese a la asociación trazada entre las dos formulaciones, la de Góngora y la de Valente, lo cierto es que este último es muy consciente de la diferencia esencial que existe entre el ejercicio de hermetismo de una y otra época histórica. Así, escribe en la introducción a sus traducciones de Celan: “La materia de la poesía es materia oscura. El hermetismo contemporáneo poco o nada tiene que ver con el hermetismo barroco, Celan con Góngora. La palabra oscura del poeta contemporáneo no hace concesiones a lo formal; por el contrario, entra más adentro en la espesura, en la propia oscuridad de la experiencia, acaso vivida, pero no conocida” (*ivi*, p. 646).

70 Los versos son los siguientes: «Oh bienaventurado / albergue, a cualquier hora, / templo de Pales, alquería de Flora! / No moderno artificio / borró designios, bosquejó modelos, / al cóncavo ajustando de los cielos / el sublime edificio: / retamas sobre roble / tu fábrica son pobre, / do guarda en vez de acero / la inocencia al cabrero, / más que el silbo al ganado. / ¡Oh bienaventurado / albergue, a cualquier hora!» (GÓNGORA, *Antología poética*, cit., p. 413).

tronco, unas «pastorales bodas».⁷¹ Esa concavidad le sirve como lugar de apartamiento que le permite una visión distanciada del feliz espectáculo, evitando así su integración en él. Es una postura muy similar a la que aparece en el *Polifemo*, cuando Acis contempla a Galatea desde un emplazamiento definido como «lo cóncavo» que produce, en una peña, un refugio caracterizado como «dosel umbroso» desde el que se facilita una mirada igualmente filtrada por unas «yedras» que actúan como «verdes celosías»:

Lo cóncavo hacía de una peña
a un fresco sitio dosel umbroso,
y verdes celosías unas hiedras,
trepando troncos y abrazando piedras.⁷²

Lo cóncavo, pues, constituye un lugar de enunciación retirada que, al tiempo que permite el canto y la visión poética, los distancia de la participación completa en lo cantado. Por esto Jáuregui calificó al peregrino de las *Soledades* de «mirón»,⁷³ y no es difícil ver cómo esta misma posición aparece en composiciones eróticas destacadísimas como la ya mentada «¡Qué de envidiosos montes levantados!».⁷⁴ Quizá por eso, también, explicó Lorca que lo que había hecho Góngora frente a la poesía de su época, caracterizada en parte por los estertores epigonales del petrarquismo, había sido, precisa y enigmáticamente, «limitarse».⁷⁵

Yendo un paso más allá, en la medida en que posibilita el canto, lo cóncavo está intrínsecamente unido a lo hueco como lugar de donación, y esta ecuación adquiere una cristalización muy precisa en la almendra que aparece en la estrofa 26 del *Polifemo*:

el celestial humor recién cuajado

71 *Ivi*, p. 420.

72 *Ivi*, p. 387.

73 Dice Jáuregui en su *Antídoto*: «Allí sale un mancebo, la principal figura que V. M. nos representa, y no le da nombre. Este fue al mar y vino del mar, sin que sepáis cómo ni para qué; él no sirve sino de mirón» (JUAN DE JÁUREGUI, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. por JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, p. 7). En relación con esta actividad contempladora, Monique Güell habla de «goce visual» (MONIQUE GÜELL, *El crisol de las formas: Góngora, en Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or / El placer de las formas en la literatura española medieval y del Siglo de Oro*, ed. por MONIQUE GÜELL y MARIE-FRANÇOISE DÉODAT-KESSEDIAN, Paris, Méridiennes, 2008, pp. 169-184, p. 4).

74 GÓNGORA, *Antología poética*, cit., p. 226.

75 Dice García Lorca: «Mientras que todos piden pan, él pide la piedra preciosa de cada día. Sin sentido de la realidad real, pero dueño absoluto de la realidad poética. ¿Qué hizo el poeta para dar unidad y proporciones justas a su credo estético? Limitarse. Hacer examen de conciencia, y con su capacidad crítica, estudiar la mecánica de su creación» (FEDERICO GARCÍA LORCA, *La imagen poética de don Luis de Góngora*, en *Obras VI*, ed. por MIGUEL GARCÍA-POSADA, Madrid, Akal, 1994, pp. 1227-1252, p. 1233). Mercedes Blanco reconoce la existencia de una cierta contención en la actividad del peregrino de las *Soledades*: «El universo arcádico, visto a través de la mirada del joven errante, forma una esfera perfecta y compacta que por un lado lo incluye, puesto que lo acoge amistosamente, pero que por otra parte se sitúa frente a él, puesto que en ningún momento deja de revestir el peregrino su condición de huésped y nunca toma parte activa en las actividades o intereses del mundo que lo rodea» (MERCEDES BLANCO, *La extrañeza sublime de las Soledades*, en *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, ed. por JOAQUÍN ROSES LOZANO, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 125-137, p. 130).

que la almendra guardó entre verde y seca
 en blanca mimbre se lo puso al lado,
 y un copo en verdes juncos de manteca;
 en breve corcho, pero bien labrado,
 un rubio hijo de una encina hueca,
 dulcísimo panal, a cuya cera
 su néctar vinculó la primavera.⁷⁶

Podemos comparar estos versos con dos poemas de Valente que pertenecen respectivamente a *El fulgor* y *Mandorla* y en los que es fácil apreciar el vínculo entre la concavidad y un espacio que prevé el encuentro, la productividad y la germinación. En el primero, «Ritual de las aguas», aparece la referencia a una entidad que une lo cóncavo a un «antelatido» de «lo que puede ser raíz o vuelo»:

«Ritual de las aguas» (fragmento)
 Estabas
 en el calor o en la humedad
 que sumergidos guarda en sí la tierra.
 Antelatido cóncavo
 de lo que puede ser raíz o vuelo.⁷⁷

En el segundo, ese espacio adquiere un matiz claramente erótico y aparece elocuentemente denominado como «mandorla», que significa almendra en italiano,⁷⁸ y que Valente toma, explícitamente, de unos versos de Paul Celan:

I
 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.

⁷⁶ GÓNGORA, *Antología poética*, cit., pp. 381-182.

⁷⁷ VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 436.

⁷⁸ La Real Academia define «mandorla» como «marco en forma de almendra que en el arte románico y bizantino, circunda algunas imágenes, especialmente las de Cristo majestad» e indica que procede del italiano «mandorla» (almendra). O'Duibhir se hace eco de la definición valentiana de este símbolo como «the space formed in the intersection of two circles, the space of mediation that neither party controls» (O'DUIBHIR, *Between the Desert and the Garden. Inscriptions of Alterity in the Work of José Ángel Valente*, cit., pp. 121-122). No hay que olvidar que Valente considera que esa figura, símbolo matricial con el que da título a su poemario de 1982, es un «espacio vacío y fecundante» en el ensayo «La experiencia abisal», de 1999, donde recorre distintas formulaciones filosóficas y antropológicas del poder germinativo de la nada (VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 747).

Mandorla.⁷⁹

Ese vínculo entre creación y retirada ha sido enunciado insistentemente por el escritor gallego en sus ensayos, y Valente lo remite precisamente a una inspiración judía, basada en la idea cabalística de que lo primero que creó Dios fue un vacío: su primer acto sería un ejercicio de retracción para dejar hueco a lo nuevo.⁸⁰ Sin embargo, lo que más interesa subrayar es precisamente la vía de unión con esa retracción enunciativa que acabamos de identificar en Góngora y, sobre todo, el modo en que localiza un ejercicio de clausura no muy diferente al que Valente identifica en el cordobés mediante ese recurso repetido a símbolos de refugio. Aunque Méndez Rubio celebra que Valente habla siempre «desde el agujero»,⁸¹ Eduardo García ha calibrado este recurso con extrema lucidez, asegurando que mucha simbología valentiana alude a «la fantasía de una cálida matriz en donde reposar» y que, en esta «gruta-matriz-túnel-refugio», Valente «permanece siempre a cubierto».⁸² Si Valente achacaba a Góngora el carácter asfixiante de unas *Soledades* que comparaba con un laberinto, algunos poemas del gallego recrean un lazo entre creación y encierro que, por otra parte, muestran en ocasiones cercanía a la imaginería gongorina de lo siniestro. Y esta tiene una muestra privilegiada en la cueva del *Polifemo*.

En la composición de Valente «Oscuro es como la noche el canto», en la que se recrea la reclusión de un animal inalcanzable – «no podíamos llegar de las entrañas / del oscuro animal a las riberas» – aparece un «vuelo circular de las aves hambrientas» que puede recordar en cierto modo a aquella «infame turba de nocturnas aves». Se trata de ecos un tanto aislados que imprimen cierta impronta gongorina a recodos de los siguientes fragmentos:

Oscuro es como la noche el canto.

Tú dices,
vienes, estás, no hay nadie, el canto,
el vuelo circular de las aves hambrientas
sobre el cuerpo del pez,
el brillo mineral de las escamas

⁷⁹ VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 409.

⁸⁰ Esta idea está presente en múltiples textos de Valente, pero el poeta es especialmente elocuente en su ensayo «Poesía y exilio», donde repasa la teoría de Isaac Luria: «Según la visión de Luria, el primer acto de Dios no fue un acto de manifestación de salida de sí mismo, sino de ocultación, de retirada, de retracción, de “exilio” hacia el interior de sí, con el fin de generar un espacio vacío, donde algo distinto de él, el mundo, pudiera ser creado» (VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 683).

⁸¹ ANTONIO MÉNDEZ RUBIO, *Palabra y agujero. La poesía imposible de José Ángel Valente*, en *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*, ed. por MARTA AGUDO y JORDI DOCE, Abada, 2010, pp. 403-420, p. 414.

⁸² EDUARDO GARCÍA, *José Ángel Valente: el refugio-matriz o la tentación del vacío*, en *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*, ed. por MARTA AGUDO y JORDI DOCE, Madrid, Abada, 2010, pp. 289-298, p. 291. Para Eduardo García, se trata de una «actitud regresiva» (*ibidem*). Si Marcos Canteli explica que, en su profunda conciencia de la devastación moderna, Valente se retrae ante la clausura verbal ejercitada por autores como Celan o Beckett (CANTELI, *Fragmentos para una lírica negativa*, cit., p. 25), Eduardo García registra en el interés del autor por la mística una mirada atrás, una cesión a la «nostalgia», en este caso por «el dios perdido», que lo lleva a un empeño simbolista en una «paradójica sacralización sin dios» (GARCÍA, *José Ángel Valente: el refugio-matriz o la tentación del vacío*, cit., p. 292).

en los limos del fondo.

[...]

Bebimos estas aguas
sin cuándo ni jamás
y no podíamos llegar de las entrañas
del oscuro animal a las riberas
y no podíamos saber
de qué palabra habíamos nacido
y no podíamos sin ella
engendrarla en nosotros
y no sabíamos aún el canto
ciego del despertar,
la voz que resonaba
insistente llamándonos.⁸³

De igual manera esta huella gongorina aparece en la descripción que, en «El odio», se realiza del acto engendradora más elemental, el sexual:

El espanto rodaba
como una roca inmensa,
y los cuerpos unidos
eran un solo cuerpo
turbio de amor, que el odio
sorbía hasta las heces.⁸⁴

«El espanto rodaba / como una roca inmensa», explica Valente. Independientemente de otras filiaciones, podemos identificar también un rastro figurativo de aquella «alta roca» que, en el *Polifemo*, «mordaza es a una gruta de su boca»,⁸⁵ así como de aquel «reino [...] del espanto» que son los celos en otro famoso soneto gongorino.⁸⁶ Tampoco el amor es cauce de salida, ni en Góngora ni en Valente: los amantes de *Palais de Justice*, al igual que el pastor Acis, son perseguidos y apedreados, aunque con distinta fortuna.⁸⁷

83 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 428.

84 *Ivi*, pp. 124-125.

85 GÓNGORA, *Antología poética*, cit., p. 372.

86 En el soneto «A la pasión de los celos», Góngora describe este violento sentimiento como perteneciente a un lugar infernal: «Oh Celo, del favor verdugo eterno, / vuélvete al lugar triste donde estabas, / o al reino, si allá cabes, del espanto;» (*ivi*, p. 90).

87 Acis muere golpeado por una piedra lanzada por el gigante Polifemo, y así describe la escena la penúltima estrofa del poema: «Con violencia desgajó infinita / la mayor punta de la excelsa roca, / que al joven, sobre quien la precipita, / urna es mucha, pirámide no poca. / Con lágrimas la ninfa solicita / las deidades del mar, que Acis invoca: / concurren todas, y el peñasco duro / la sangre que exprimíó fue cristal puro» (*ivi*, p. 396). En una de las escenas de *Palais de Justice*, se dice: «Nadadores desnudos en el interior de tu pupila, zumos oscuros del amanecer, latido en ellos de la luz. Huimos. Huyeron los amantes. Los perseguidores levantaban piedras una a una. Pero ellos estaban en la luz del día y no los podían encontrar» (VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 26).

Además de la concavidad, Valente encierra el vacío en otras formulaciones que permiten apurar todavía más esta lista de pecados inconfesables y compartidos con el precursor. Se desvela así una voluntad formal que persigue una totalización un tanto metafísica: «Cuando ya no nos queda nada», reza un poema de *Mandorla*, «el vacío de no quedar / podría ser al cabo inútil y perfecto».⁸⁸ Una muestra de esa tentativa puede ser el programático poema «El cántaro», en el que se celebra la perfección de este objeto, obtenida gracias a «la suprema / realidad de la forma» que acaba logrando, presuntamente, una armonía entre continente y contenido de solidez ontológica pues, de hecho, «existe conteniendo»:

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

El cántaro que existe conteniendo,
hueco de contener se quebraría
inánime. Su forma
existe sólo así,
sonora y respirada.

El hondo
cántaro
de clara curvatura,
bella y servil:
el cántaro y el canto.⁸⁹

Algo semejante sucede con el encuentro entre significante y significado, simbolizado en la semejanza entre cántaro y canto. No es difícil ver en él una voluntad de adecuación similar a la que, junto con Guillén, Valente parecía reconocer en Góngora: de hecho, en relación con este poema, Jiménez Heffernan ha hablado de cierto «fetichismo del encaje, de la apretura».⁹⁰ Y, también, es muy sintomático que se emplee la paronomasia, una de las principales figuras de dicción conceptistas, en un poema alentado por una imaginación formal que no dista mucho de aquella «geométrica precisión» que, de nuevo, compartían los mundos poéticos de Góngora y de Guillén. De hecho, como se sabe, la mentalidad geométrica estaba en la base del pensamiento barroco sobre el concepto, para el que Sarbiewski había propuesto un modelo triangular, por ejemplo, y para el que Rodrigo Cacho, en un estudio reciente, propone el modelo de la esfera.⁹¹ En este mismo estudio, Cacho muestra cómo el pensamiento conceptista supone un intento, precario,

88 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 423.

89 *Ivi*, p. 134.

90 JIMÉNEZ HEFFERNAN, *Los papeles rotos*, cit., p. 140.

91 RODRIGO CACHO CASAL, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, p. 30.

de recuperar una nueva armonía en ese momento de crisis gnoseológica y ontológica estudiado por Foucault en *Les mots et les choses*.⁹² No en vano Gracián define el concepto como «un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos»⁹³ y el interés creciente de Valente por el autor de *Agudeza y arte de ingenio* está evidenciado en las numerosas citas que de él toma en su *Diario anónimo*.⁹⁴ Un conflicto parcialmente similar afecta al poeta moderno, y halla un caso paradigmático en Baudelaire: el colapso de sus correspondencias, así como de la analogía universal que recuperaba de alguna manera la conexión entre la palabra y el mundo, derivaba para De Man en una alegoría sin posible referente empírico. Pero el recurso al símbolo como parapeto frente al abismo entre lenguaje y realidad también aparece como tentación esencialista en Valente, como hemos visto en el último poema. Y algo parecido buscó Valente en la cábala que, como se sabe, postula la existencia de una palabra previa a la proliferación lingüística, un código de origen divino que restaura la correspondencia entre palabras y cosas.

Sin embargo, Valente escribe después de la muerte de Dios y, como explica Cante-
li, «[f]allecida la divinidad, caminamos en el desierto, despojados de sentido, huérfanos».⁹⁵ Quizás sea la errancia el último y más definitivo nexo de unión entre Góngora y Valente, un nexo que tiene dos manifestaciones básicas relacionadas: además de cristalizar figurativamente en un personaje poético caracterizado por el peregrinaje, la precariedad ontológica y la posición expulsada ante el mundo, el vagabundeo marca también la relación entre la palabra y un mundo esquivo, que la primera no puede sino tratar de intentar rodear a ciegas, mediante procedimientos que revelan oblicuidad enunciativa. Podemos recordar el soneto «De un caminante enfermo que se enamoró donde fue hospedado», de Góngora, con un primer verso ya indicativo, pues habla de un protagonista, «[d]escaminado, enfermo, peregrino», cuyo deambular perdido por un erial («la confusión pisando del desierto», se nos dice) corre parejo a una deriva expresiva: así, sus palabras son «voces en vano» que parecen traducir sus «pasos sin tino».⁹⁶ Algo semejante ocurre con los versos iniciales de las *Soledades*, como ha estudiado Molho, cuando el poeta cordobés dedica al duque de Béjar unos pasos de peregrino caracterizados como «errantes» que hallan también correlato en unos versos dictados por la musa en «soledad confusa» y sobre los que se proyecta el adjetivo «perdidos».⁹⁷ En cierto modo esta errancia es la consecuencia de la retracción enunciativa, que coloca al enunciadore en una posición expulsada desde la que parece condenado al movimiento sin meta. He-

92 *Ivi*, p. 38.

93 BALTASAR GRACIÁN, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, p. 14.

94 Así, encontramos numerosas alusiones a Gracián y a su obra en anotaciones del 29 de abril de 1980 y en agosto de 1981 y mayo de 1985. No obstante, el interés de Valente por Gracián parece intensificarse a finales de los 80, como prueban las citas detalladas que se encuentran a partir de diciembre de 1989 y, sobre todo, de agosto de 1990 en adelante (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011, pp. 274 y siguientes).

95 CANTELI, *Fragmentos para una lírica negativa*, cit., p. 293.

96 El primer cuarteto del soneto dice así: «Descaminado, enfermo, peregrino / en tenebrosa noche, con pie incierto / la confusión pisando del desierto, / voces en vano dio, pasos sin tino» (GÓNGORA, *Antología poética*, cit., p. 207).

97 Podemos recordar el conocido comienzo de las *Soledades*: «Pasos de un peregrino son errante / cuantos me dictó versos dulce musa, / en soledad confusa / perdidos unos, otros inspirados» (*ivi*, p. 407).

mos visto que la obra poética valentiana comenzaba precisamente con una declaración de errancia: «Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre»,⁹⁸ que encuentra continuación en muchos poemas como el extenso «La salida» o «La llamada».⁹⁹ Además, Valente ha reflexionado teóricamente sobre el vínculo entre exilio, errancia y creación sobre todo a partir de la obra de Edmond Jabès, como hemos visto.

Es fundamental, no obstante, comprobar cómo este axioma va unido a un devenir lingüístico caracterizado por la desviación, el serpenteo y la sinuosidad. Los numerosos procedimientos que la crítica ha identificado en Góngora (la dialéctica entre alusión y elusión apuntada por Dámaso Alonso,¹⁰⁰ la tendencia a la prolijidad verbal que retrasa la idea según la formulación de Guillén,¹⁰¹ el mecanismo de la ocultación propuesto por Mercedes Blanco¹⁰² o el desplazamiento temático identificado por Orozco¹⁰³) parecen perseguir precariamente una expresión oblicua, basada en la preterición, en el rodeo al referente. De hecho, en la obra del cordobés hallamos correlaciones caóticas, correcciones al discurso («digo», «sí», «pues»), falsas disyunciones que pueden relacionarse con la formulación hecha por Gargano acerca de la «falta de coincidencia entre el sujeto enunciador [...] con el objeto del discurso» propia del petrarquismo tardío.¹⁰⁴ Resulta muy sugestivo examinar una pieza poética de Valente titulada «Objeto del poema», pues describe precisamente el proceso de merodeo a que condena un lenguaje que no puede sino tantear, aproximarse, rodear el objeto que canta. Pese a que este no tiene falla ninguna (es cierto y es exacto) la precariedad del sujeto y de la palabra no logra sino un acercamiento furtivo («como un ladrón») y fallido («me confundo») al mundo:

Te pongo aquí
rodeado de nombres: merodeo.

Te pongo aquí cercado
de palabras y nubes: me confundo.

Como un ladrón me acerco; tú me llamas,
en tus límites cierto, en
tu exactitud conforme.

Vuelvo.¹⁰⁵

98 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 69.

99 *Ivi*, pp. 153-160, 116-117.

100 DÁMASO ALONSO, *Alusión y elusión en la poesía de Góngora*, en «Revista de Occidente», LVI (1928), pp. 177-202.

101 JORGE GUILLÉN, *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*, Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 41.

102 MERCEDES BLANCO, *El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza*, en «Críticón», XLIII (1988), pp. 13-36.

103 EMILIO OROZCO DÍAZ, *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 170-187.

104 ANTONIO GARGANO, *Góngora y la tradición lírica petrarquista, entre variaciones y originalidad*, en *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, ed. por BEGOÑA LÓPEZ BUENO, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 123-148, p. 129.

105 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 133.

Quizás sea este personaje errante el que porta el recuerdo, desdibujado, de la materia que hemos estado examinando antes. En ese sentido, confirma no solo la vocación testimonial que inspira la obra de Valente (*Material memoria* es uno de sus títulos) sino también la condición de toda influencia poética como impronta mnemotécnica, como memoria pertinaz de los versos ya escritos por otros. Esta dinámica anula la distancia cronológica de la historia convencional, pero también problematiza otras distinciones. Hemos visto cómo Valente compartía gestos que reprobaba en su precursor (la clausura y la precisión geométrica) y ello nos obliga a cuestionar la separación entre los dos acercamientos, el crítico y el escritural, de Valente a Góngora: el Valente lector de Góngora se proyecta de modo irremediable sobre el Valente que lo estudia, a pesar de que como decía Lorca, a Góngora hay que estudiarlo siempre. Pero la errancia y la ceguera, tremendamente productivas, del acercamiento del gallego al cordobés no hace sino certificar las acertadas palabras de T.S. Eliot que, en 1942, explicaba que todo poeta, en sus escritos críticos, no hace sino «defender la clase de poesía que escribe, o formular la que le gustaría escribir» y que, en este sentido, «juzga la poesía del pasado en relación con la suya» pues «es menos juez que abogado».¹⁰⁶ Las oblicuas pero innegables huellas de los versos gongorinos en la poesía de Valente vuelven a corroborarlo.

106 T.S. ELIOT, *La música de la poesía*, en «Atenea», D/2 (2009), pp. 251-264, p. 252.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALONSO, DÁMASO, *Alusión y elusión en la poesía de Góngora*, en «Revista de Occidente», LVI (1928), pp. 177-202. (Citato a p. 141.)
- *Dos trabajos gongorinos de Alfonso Reyes*, en *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 509-517. (Citato a p. 121.)
- *Obras completas. Volumen VII. Góngora y el gongorismo 3*, Madrid, Gredos, 1998. (Citato a p. 129.)
- ARELLANO, IGNACIO, *El poeta como paria social en Cernuda. Glosas al poema «Góngora»*, en «Revista Signos», XXX/41-42 (1997), pp. 5-27. (Citato a p. 124.)
- AULLÓN DE HARO, PEDRO, *La obra poética de Gil de Biedma. Las ideaciones de la tópica y del sujeto*, Madrid, Verbum, 2003. (Citato a p. 128.)
- BLANCO, MERCEDES, *El mecanismo de la ocultación. Análisis de un ejemplo de agudeza*, en «Críticón», XLIII (1988), pp. 13-36. (Citato a p. 141.)
- *La extrañeza sublime de las Soledades*, en *Góngora: la estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, ed. por JOAQUÍN ROSES LOZANO, Madrid, Sociedad Estatal de Acción Cultural, 2012, pp. 125-137. (Citato a p. 135.)
- BLOOM, HAROLD, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, OUP, 1997 [ed. orig. 1973]. (Citato a p. 132.)
- CACHO CASAL, RODRIGO, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012. (Citato alle pp. 139, 140.)
- CANTELI, MARCOS, *Fragmentos para una lírica negativa*, en *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*, ed. por MARTA AGUDO y JORDI DOCE, Madrid, Abada, 2010, pp. 21-28. (Citato alle pp. 133, 137, 140.)
- CARREIRA, ANTONIO, *Góngora en mil palabras*, en «Nueva Revista», LX (1998), pp. 131-134. (Citato alle pp. 123, 124.)
- *Gongoremas*, Barcelona, Península, 1998. (Citato a p. 125.)
- CASCALES, FRANCISCO DE, *Cartas filológicas*, ed. por JUSTO GARCÍA SORIANO, Madrid, Ediciones de La Lectura, 1961. (Citato a p. 124.)
- CERNUDA, LUIS, *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1981. (Citato a p. 124.)
- CUESTA ABAD, JOSÉ MANUEL, *La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)*, en *El silencio y la escucha*, ed. por TERESA HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 49-77. (Citato a p. 126.)
- DE MAN, PAUL, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1983. (Citato a p. 131.)
- *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia University Press, 1984. (Citato a p. 130.)
- ELIOT, T.S., *La música de la poesía*, en «Atenea», D/2 (2009), pp. 251-264. (Citato a p. 142.)
- EMPSON, WILLIAM, *Some Versions of Pastoral*, London, Penguin Books, 1935. (Citato a p. 127.)
- GARCÍA CANDEIRA, MARGARITA, *La presencia de Góngora en el pensamiento poético de José Ángel Valente*, en «Creneida», II (2014), pp. 375-390. (Citato alle pp. 120, 121.)

- GARCÍA CANDEIRA, MARGARITA y REDONDO ABAL FRANCISCO (eds.), *Biblioteca de José Ángel Valente*, Santiago de Compostela, Publicaciones de la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, 2016. (Citato a p. 121.)
- GARCÍA LORCA, FEDERICO, *La imagen poética de don Luis de Góngora*, en *Obras VI*, ed. por MIGUEL GARCÍA-POSADA, Madrid, Akal, 1994, pp. 1227-1252. (Citato a p. 135.)
- GARCÍA POSADA, MIGUEL, *El logos hermético*, en «Blanco y Negro Cultural» (8 de abril de 2004), p. 21. (Citato a p. 125.)
- GARCÍA, EDUARDO, *José Ángel Valente: el refugio-matriz o la tentación del vacío*, en *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*, ed. por MARTA AGUDO y JORDI DOCE, Madrid, Abada, 2010, pp. 289-298. (Citato a p. 137.)
- GARGANO, ANTONIO, *Góngora y la tradición lírica petrarquista, entre variaciones y originalidad*, en *El Poeta Soledad. Góngora 1609-1615*, ed. por BEGOÑA LÓPEZ BUENO, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, pp. 123-148. (Citato a p. 141.)
- GÓNGORA, LUIS DE, *Antología poética*, ed. por ANTONIO CARREIRA, Barcelona, Austral, 2009. (Citato alle pp. 127-129, 131-136, 138, 140.)
- GRACIÁN, BALTASAR, *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974. (Citato a p. 140.)
- GÜELL, MONIQUE, *El crisol de las formas: Góngora*, en *Le plaisir des formes dans la littérature espagnole du Moyen Âge et du Siècle d'Or / El placer de las formas en la literatura española medieval y del Siglo de Oro*, ed. por MONIQUE GÜELL y MARIE-FRANÇOISE DÉODAT-KESSEJIAN, Paris, Méridiennes, 2008, pp. 169-184. (Citato a p. 135.)
- GUILLÉN, JORGE, *Lenguaje y poesía: algunos casos españoles*, Madrid, Alianza Editorial, 1972. (Citato a p. 141.)
- HEIDEGGER, MARTIN, *Aclaraciones a la poesía de Hölderlin*, Madrid, Alianza, 2005. (Citato a p. 131.)
- JAMMES, ROBERT, *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987. (Citato a p. 123.)
- JÁUREGUI, JUAN DE, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades*, ed. por JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002. (Citato a p. 135.)
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, JULIÁN, *Barro que te reclama: Valente y los metafísicos ingleses*, en «Cuadernos Hispanoamericanos», DC (2000), pp. 11-18. (Citato a p. 129.)
- *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Abada, 2004. (Citato alle pp. 126, 129, 132, 139.)
- MAYHEW, JONATHAN, *The Twilight of the Avant-garde. Spanish Poetry. 1980-2000*, Liverpool, Liverpool UP, 2009. (Citato a p. 126.)
- MÉNDEZ RUBIO, ANTONIO, *Palabra y agujero. La poesía imposible de José Ángel Valente*, en *Pájaros raíces. En torno a José Ángel Valente*, ed. por MARTA AGUDO y JORDI DOCE, Abada, 2010, pp. 403-420. (Citato a p. 137.)
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940, vol. I. (Citato a p. 124.)
- MICÓ, JOSÉ MARÍA, *El Polifemo de Luis de Góngora: ensayo de crítica e historia literaria*, Barcelona, Península, 2001. (Citato a p. 128.)

- *Proyección de las Anotaciones en las polémicas gongorinas*, en *Las Anotaciones de Fernando de Herrera. Doce estudios. IV Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. por BEGOÑA LÓPEZ BUENO, Sevilla, PASO, 1996, pp. 263-278. (Citato a p. 123.)
- O'DUIBHIR, MANUS, *Between the Desert and the Garden. Inscriptions of Alterity in the Work of José Ángel Valente*, Tesis doct., Universidade de Santiago de Compostela, 2016. (Citato alle pp. 126, 136.)
- OROZCO DÍAZ, EMILIO, *Introducción a Góngora*, Barcelona, Crítica, 1984. (Citato a p. 123.)
- *Manierismo y Barroco*, Madrid, Cátedra, 1988. (Citato a p. 141.)
- PEINADO ELLIOT, CARLOS, *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla, Alfar, 2002. (Citato a p. 126.)
- PONCE CÁRDENAS, JESÚS, *Imagen de Góngora en cinco poetas contemporáneos*, en «Dicienda. Cuadernos de Filología Hispánica», XVIII (2000), pp. 295-318. (Citato a p. 124.)
- REYES, ALFONSO, *Sabor de Góngora*, en LUIS DE GÓNGORA, *Obras completas VII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, pp. 171-198. (Citato a p. 121.)
- ROSES LOZANO, JOAQUÍN, *Apresúrese a leer a Góngora*, en «El Día de Córdoba» (13 de noviembre de 2011), https://www.eldiadecordoba.es/ocio/Apresurese-leer-Gongora_0_533047388.html. (Citato a p. 123.)
- *Códigos, poética y ética en «Góngora de Luis Cernuda*, en «Glosa: Anuario del Departamento de Filología Española y sus Didácticas», II (1991), pp. 271-288. (Citato a p. 124.)
- *Soledades habitadas*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007. (Citato a p. 131.)
- SILVER, PHILIP, *La casa de Anteo. Ensayos de poética hispana*, Madrid, Taurus, 1985. (Citato a p. 130.)
- TRABADO CABADO, JOSÉ MANUEL, *Pablo García Baena y la tradición áurea. Intertextos gongorinos y la mediación de Cernuda en tres poemas de «Fieles Guirnaldas Fugitivas»*, en «Tropelías: Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada», IX-X (1998-1999), pp. 439-459. (Citato a p. 124.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011. (Citato a p. 140.)
- *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006. (Citato alle pp. 125, 127, 129, 130, 132-134, 136-139, 141.)
- *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008. (Citato alle pp. 120-122, 124, 136, 137.)
- *Palais de Justice*, pref. de ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014. (Citato alle pp. 130, 131, 138.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL y JOSÉ MÉNDEZ, *Siempre he querido estar solo: Entrevista a José Ángel Valente*, en «Revista Residencia», VIII (1999), www.residencia.csic.es/bol/num8/valent.htm. (Citato a p. 122.)

PAROLE CHIAVE

José Ángel Valente; Luis de Góngora; intertextualidad; pastoral; vacío; peregrino; Soledades; Polifemo; crítica; ceniza.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

insegna presso la Universidad de Huelva. Formatasi presso le università di St Andrews, Cambridge, Córdoba y Kansas, ha conseguito il Dottorato in “Teoría de la literatura” presso l’Università di Santiago de Compostela con la tesi *La negociación de la tradición. Baudelaire, Alberti, Lorca y Gil de Biedma en la obra de Luis García Montero* (2011). Si è dedicata all’opera di Rosalía de Castro e alla poesia peninsulare contemporanea (García Montero, Riechmann, María do Cebreiro, Juan Ramón, Gimferrer y Gamoneda). Grazie a una borsa di ricerca della “Diputación de A Coruña” ha pubblicato il catálogo della biblioteca de Valente (*Biblioteca de José Ángel Valente*, USC, 2016). Ha inoltre studiato la raccolta galega di Valente, *Cántigas de alén* (Abriu 2, 2013), la presenza di Góngora nel pensiero poetico di Valente e *Palais de Justice*.

margarita.gcandeira@gmail.com

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, *Ceniza y forma. Huellas de Góngora en la poesía de José Ángel Valente*, in «Ticontre. Teoría Texto Traducción», XII (2019), pp. 119–146.

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>	1
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.