

Universidad Pompeu Fabra
Departamento de Humanidades
Departamento de Traducción y Ciencias del Lenguaje
Máster en Literatura Comparada y Traducción Literaria
Curso 2010-2011

20 de junio de 2011

JOSÉ ÁNGEL VALENTE: POÉTICA, POEMA EN PROSA Y TRADUCCIÓN

Estudiante: Yomaira Angélica Herreño Contreras

Director: Dr. José Francisco Ruiz Casanova

1. OBJETIVOS

- ❖ Presentar un recorrido por la poética y el poema en prosa de José Ángel Valente.
- ❖ Proponer una lectura en traducción de algunos poemas en prosa de José Ángel Valente.
- ❖ Estimular la inquietud sobre la necesidad de una renovada mirada de la traducción de poesía.
- ❖ Generar las bases para abordar próximamente estudios sobre la difusión, influencia y traducción de Valente y un mayor acercamiento a la traducción del poema en prosa.

2. INTRODUCCIÓN

La obra poética valenteana ha sido estudiada copiosamente “en especial por su carácter paradigmático” en el ámbito de la literatura española. Es la obra del cantor que decidió hacer un pacto distinto con la poesía. Un pacto que lo llevó a ser catalogado como poeta *sui generis* en el marco de su generación: la de los años cincuenta. En el devenir del tiempo el estado de maduración de su poesía se hizo cada vez mayor, trascendió las interrelaciones con la historia inmediata de la Guerra Civil para fusionarse con otros elementos que le permitieron emprender lo que nunca cesaría en el universo de su obra: la infatigable búsqueda de la palabra matriz, de la mandorla viviente como refugio de todo lo nombrable, y a la vez de nada en sí.

Los estudios hechos hasta el momento destacan primordialmente la simbología, la investidura distintiva, los rasgos que definen su poética, y obviamente las influencias que la permean. Por lo tanto, su poesía debe ser apreciada bajo la premisa de la diversidad cimentada en el reencuentro, en el diálogo, en la común presencia. Es decir, Valente creó un universo poético con la delicada labor de verter en un mismo cántaro (poema) visiones de la experiencia con lo divino aparentemente tan disímiles como la mística sufi, cristiana y judía.

Sin embargo, se advierte que su universo poético aún presenta muchos pliegues dignos de ser avistados y configurarse como complemento de los estudios hasta ahora realizados. Su obra, evidentemente influida por nociones espirituales diversas, debe ser también apreciada desde otros ámbitos como el estudio de géneros literarios, la recepción estética, la traducción y difusión de sus escritos más allá del contexto literario español, así como la exploración de su influencia en la literatura contemporánea.

Este proyecto de investigación pretende ahondar en uno de esos campos inexplorados. En primer lugar se plantea como aproximación al poema en prosa valenteano cuya genealogía inicia con poemas dispersos en textos como *El Inocente* (1970), *Treinta y siete fragmentos* (1971), *Interior con figuras* (1976), *Material Memoria* (1979), *Mandorla* (1982) y *Fragmentos de un libro futuro* (2000), para aposentarse plenamente en *Tres lecciones de tinieblas* (1980) y *No amanece el cantor* (1992). Pero además de esta aproximación basada en el análisis y la apreciación de algunos de sus poemas en

prosa, también es relevante señalar que más allá de ser poeta español; Valente es poeta del mundo, traducido a diversas lenguas.

Por lo tanto, la presencia de este género en su obra también es estudiada a partir de la lectura de las traducciones inglesa y francesa de algunos de sus poemas en prosa, con el propósito de indagar la persistencia o declinación de características del género como la ruptura de una secuencia narrativa, las enumeraciones, la brevedad del texto, la densidad que imprime al poema una elevada carga significativa desarrollada mediante la disposición inteligente, concisa y contundente de la palabra, entre otras. Además de aquellas particularidades inherentes a sus poemas de acuerdo con su concepción de la palabra poética y la escritura.

Este acercamiento a la obra original y sus traducciones inglesa y francesa también se circunscribe en la correspondencia subyacente entre escritura, traducción y creación. Al igual que la poesía de Valente, la traducción también implica tanteo en los recovecos del sentido y búsqueda de la palabra original, verdadera y fundadora. Por lo tanto, desde la perspectiva del lector este trabajo de investigación apunta a la resolución de las siguientes inquietudes:

1. ¿Qué elementos inherentes al poema en prosa de Valente perviven en las traducciones?
2. ¿Las traducciones inglesa y francesa del poema en prosa valenteano trascienden la correspondencia de las palabras y proyectan el sustrato evocativo y el descubrimiento de lo no expresado mediante la palabra?
3. ¿Se caracterizan las traducciones inglesa y francesa de los poemas en prosa de Valente por ser paradigmas de la traducción como escritura o son mero ejercicio de transposición? Si es así, ¿Qué rasgos de estas traducciones logran trascender la transmisión del original? o ¿Son ejemplos de traducciones que apelan a la literalidad en detrimento de la creación en alianza con el original?

La ruta trazada para dilucidar estas preguntas y nutrir más interrogantes en torno a la obra de Valente aborda inicialmente el recorrido histórico del poema en prosa, después se indican los pilares de la poética valenteano, y se traza un itinerario por los textos que albergan la presencia del poema en prosa con el propósito de describir la evolución de este género en su obra, dilucidar las características que Valente le imprime, explorar la red

simbólica que lo sustenta y presentar su variedad formal y estructural. Posteriormente, se presenta el campo de la traducción de poesía desde la perspectiva de los traductores y se culmina con una muestra y lectura comentada de poemas en prosa de Valente traducidos al inglés y francés. Al respecto, es importante subrayar que su obra ha sido vastamente traducida al francés. Sin embargo, en lengua inglesa tan sólo es posible hallar poemas dispersos en revistas o antologías. Se presentan las traducciones de Jacques Ancet al francés y de Arthur Terry y Louis Bourne al inglés.

La metodología de aproximación a las traducciones se desvincula del análisis contrastivo tradicional, y ofrece una aproximación al texto traducido nutrida por la exploración de los estudios hechos sobre Valente, la lectura de artículos publicados en revistas, actas de congreso y/o ediciones colectivas, la teoría del poema en prosa y las entrevistas a algunos de sus traductores y estudiosos. La exploración de su obra deviene finalmente en la presentación y lectura en traducción de cinco poemas en prosa de *Tres lecciones de tinieblas* y tres de *Mandorla* acompañada de comentarios propios, y en consonancia con el sentido de esta propuesta.

Es preciso reiterar que el énfasis de este trabajo se aparta de un análisis contrastivo en busca de discrepancias, fallos o desaciertos. Es, en esencia, una búsqueda del idiolecto valenteano permeado por la transición de las lenguas, una mirada a lo que otros lectores (los traductores) encontraron en su poesía en prosa, y es la evidencia de la propia lectura y sus hallazgos.

Finalmente, este trabajo se edifica en la convergencia de tres elementos:

- ✓ La poética valenteana vista más allá de sus indudables influencias.
- ✓ El poema en prosa a la luz de la traducción.
- ✓ La traducción como lectura y escritura.

3. TEORÍA DEL POEMA EN PROSA

3.1 La configuración del género

La transgresión implícita al surgimiento y posterior instalación del poema en prosa está vinculada al despliegue creativo del lenguaje. Si bien el género desvirtúa y riñe con características propias del poema medido, también realza otros aspectos que no son absolutamente inherentes a él (poema en prosa). Por el contrario, son aprovechados para configurar un género y a su vez, una postura frente a lo poético.

El campo semántico determinante para la existencia y evolución del género está enmarcado en principios como la discontinuidad, la infiltración de términos usualmente ajenos al entorno poético, la actitud de destrucción, intensidad, brevedad, el estado de inconclusión y fragmentación interna, entre otros.

Todas estas nociones se constatan en el carácter dual del género. Mixtura de elementos propios del verso y la prosa que deviene en un género donde las polaridades habitan en común presencia. En la polaridad y el constante choque de contrarios, el poema en prosa trasciende la categoría representativa propia de la prosa. De acuerdo con Todorov¹, su carácter poético reside en que el lenguaje no representa sino presenta.

El poema se muestra a sí mismo, se canta a sí mismo, y consolida su manifestación (iluminación) sobre su propio ser. Bernard lo define como «un monde clos, fermé sur soi, se suffisant à soi-même, et en même temps une sorte de bloc irradiant, chargé, sous un faible volumen, d'une infinité de suggestions, et capable d'ébranler notre être en profondeur.»²

Sin embargo, el carácter subversivo no sólo ha de constatarse en una estructura formal (la esencia poética del poema medido inscrita en el cuerpo de la prosa). Además de ello, hay otros rasgos definitorios del género. Bernard puntualiza en la presencia de la ironía y extravagancia del lenguaje, la modificación de la sintaxis, los efectos de asimetría o ruptura provocados por las enumeraciones, los silencios, las frases sin verbos; la unidad y concentración logradas a través de la sustracción de rodeos innecesarios y la justeza de las palabras.

¹ Todorov, T. "Poetry without verse." En M.A Caws & H. Riffaterre (Eds.). *The prose poem in France*. Nueva York: Columbia University Press, 1983, p. 71.

² Bernard, S. *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Paris: Librairie Nizet, 1959, pp. 439-440.

Además, el juego fónico contribuye a la percepción del ritmo interno. Son aliteraciones y asonancias, usuales también en la poesía versal, que en el cuerpo del poema en prosa se realzan aún más porque su manifestación ha de compaginarse con la cadencia total del poema. Cada recurso y detalle conjuga la brevedad de su aparición y la perdurabilidad de la experiencia.

Para Bernard toda la experiencia descargada por el poema en prosa y su complejo grado de organización se sujetan a la breve fulguración poética que alcanza la trascendencia.

tout s'organise autour de ce sens second, de cet indicible secret que le poème tout ensemble nous révèle et nous dérobe; et dans ce texte bref, et cependant chargé de résonances, aucun des aspects, des «plans» poétiques n'est indifférent (qu'il s'agisse des images, des rythmes, des structures sonores ou idéelles), pas un détail, pas un mot n'est inutile: tout «travaille» esthétiquement, tout concourt à l'impression totale, tout se tient indissolublement dans cet univers poétique à la fois très un et très complexe.³

El poema es generador de múltiples vibraciones fónicas y semánticas concebidas en el choque y la compleja amalgama de oposiciones. En consonancia con su carácter de ruptura, constantemente se quiebra a sí mismo, y quebranta cualquier noción representativa. Se impone sobre el lector, y lo somete a una lectura eximida de cualquier objetivo instrumental. Su razón de ser trasciende la consecución de un fin, la demostración de un encuentro o la exhibición de un hallazgo; es para el lector la búsqueda asumida de lo inextricable y escurridizo que habita en el poema.

3.2 Antecedentes históricos y evolución

El género del poema en prosa se cimienta en una perspectiva alternativa del lenguaje poético, y es especialmente clara demostración de divergencia creativa. Como género en germen subvierte el canon literario que ajustaba la poesía a las convenciones de métrica y ritmo, y adopta la prosa como vehículo de expresión.

Sin embargo, tras el sobresalto formal que implica dilatar los contornos de la poesía para fundirlos con la prosa, también subyace la transición temática, el renacer del lenguaje,

³ Ibid., p. 441.

el giro de la perspectiva poética. Es decir, el nacimiento de este género no sólo hace patente cierto desgaste formal, sino también el deterioro de la palabra que ha dejado su esencia expresiva y sugerente para adherirse a lo establecido por el Clasicismo.

La transición temática, inherente al poema en prosa, evidencia que la naciente generación romántica vislumbraba la poesía más allá del lirismo constreñido a la expresión sentimental y a la exaltación de las emociones. El poeta romántico irrumpe en la estructura largamente edificada de la poesía para mezclarla con temas y motivos prosaicos y desagradables. La poesía deja el ámbito de la ensoñación para internarse en la ciudad, otear la vida real y retratarla con la nitidez de la suciedad, la enfermedad, el abandono y la soledad que perviven en la multitud observada por el poeta.

Además, el surgimiento del poema en prosa también ha de remitir al renacer del lenguaje. Como una de sus raíces se advierte la necesidad de «encontrar un nuevo lenguaje que renovara las convenciones líricas.»⁴ El lenguaje también es absorbido por la transición temática, entonces surge con la ironía, sencillez y cotidianidad de lo percibido por el poeta. Se presentan experiencias, encuentros, eventos que tienen como marco lo urbano.

Sin embargo, tanto la transición temática como la renovación del lenguaje se originan en el giro de la perspectiva poética. Este género nace del auge de la prosa en la segunda mitad del siglo XIX. Se considera que la prosa favorece mucho más la expresión de la verdad y el pensamiento. El ensueño y la afectación son desplazados por la abstracción, la conexión con el entorno y la disonancia.

3.2.1 El poema en prosa y el Romanticismo

La perspectiva poética del Romanticismo se impregna de la mirada del poeta, de su actitud contemplativa que se desliza en la realidad misma para propiciar la experiencia íntima. El poeta habla del mundo, pero ante todo de su relación con el mundo. Por lo tanto, esa experiencia tan propia y única ha de expresarse libremente, de acuerdo con el fluir de las circunstancias. Circunstancias que no están más allá de la mirada del poeta. Por el contrario, anidan en su interior y son humanamente incontenibles. El poeta se hace

⁴ Utrera Torremocha, M. V. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad, 1999, p. 11.

dueño de su arte, y se gobierna a sí mismo. «...como centro del universo impone orden al mundo caótico en el que habita.»⁵

Sin embargo, *el orden autoimpuesto* está dictado por la imperiosa búsqueda del ritmo universal. La estética romántica descansa sobre la noción de la correspondencia entre la expresión rítmica individual y el entorno, el microcosmos y el universo, lo personal y lo externo. El poeta se embriaga de mundo para filtrar su experiencia, y fundirla con su propia conciencia. Por lo tanto, se expresa a sí mismo en los cuadros desplegados en el poema en prosa. Canta su propia visión del mundo y se canta a sí mismo.

3.2.2 Baudelaire y Rimbaud

Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud se constituyen en los máximos representantes del naciente poema en prosa. Sin embargo, cada uno expone perspectivas bastante disimiles que dan lugar a dos categorías. La vertiente dialógica consumada por Baudelaire, y la vertiente del llamado *poema iluminación* forjada por Rimbaud.

El poema en prosa baudelairiano revela la experiencia del flâneur que se confunde entre la multitud, del espectador que observa sin ser percibido. Son dos experiencias distintas dado que el flâneur se zambulle en la multitud para otearla, y quizás palparla en la cercanía. Por otro lado, el espectador rehúye el enjambre humano y se refugia en la soledad de un balcón, de una ventana para contemplar desde la distancia. Las dos experiencias son punto de partida para la gestación del poema. La ciudad, la multitud, la modernidad son pretextos para alcanzar la consolidación de lo poético como refugio, como espacio donde una renovada nominación se contrapone al anonimato de la urbe. La poesía es una necesidad y el poema en prosa su expresión. Baudelaire revela este apremiante apetito poético en el poema en prosa titulado *Enivrez-vous*.

Il faut être toujours ivre, tout est là; c'est l'unique question. Pour ne pas sentir l'horrible fardeau du temps qui brise vos épaules et vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi? De vin, de poésie, ou de vertu à votre guise, mais enivrez-vous!

Et si quelquefois, sur les marches d'un palais, sur l'herbe verte d'un fossé, vous vous réveillez, l'ivresse déjà diminuée ou disparue, demandez au vent, à la vague, à l'étoile, à l'oiseau, à l'horloge; à tout ce qui fuit, à tout ce qui

⁵ Ibid., p. 74.

gémît, à tout ce qui roule, à tout ce qui chante, à tout ce qui parle, demandez quelle heure il est. Et le vent, la vague, l'étoile, l'oiseau, l'horloge, vous répondront, il est l'heure de s'enivrer; pour ne pas être les esclaves martyrisés du temps, enivrez-vous, enivrez-vous sans cesse de vin, de poésie, de vertu, à votre guise.⁶

El poema en prosa baudelairiano da a la palabra poética un renovado y desconocido territorio de expresión. Por su parte, el poema en prosa rimbaldiano la libera de su propia sujeción referencial. «Pretende devolver a la palabra su verdadera magia y misterio, liberándola de las ataduras sintácticas, y llevándola así a los extremos de la falta de lógica y de causalidad que derivan en el absurdo, la falta de sentido y la nada.»⁷

Es este un desafío al canon literario de la época, la manifestación absoluta de la búsqueda de una palabra poética renovada y totalmente en desacuerdo no sólo con la estructura lírica sino con características inherentes a la prosa como la linealidad lógica, la anécdota, la concreción, la representación de un universo externo. El universo externo, la realidad, la ciudad misma son filtrados hasta el extremo, fragmentados, descompuestos para dar forma a un universo poético distinto, divergente, y cada vez más vinculado con el poeta.

El poema en prosa rimbaldiano o poema iluminación expresa desde su visible caos la inminente necesidad de destrucción no sólo de la estructura lírica preponderante, sino también de la palabra misma al servicio de esa estructura. Por consiguiente, el poeta modela un naciente signo poético aparentemente incapaz de suscitar cualquier evocación. Es un signo poético tan reciente que no apela a la comprensión, tan sólo a la iluminación condensada y producida por lo desconocido e inaprensible. Como ejemplo el poema en prosa *Barbare*.

Bien après les jours et les saisons, et les êtres et les pays,
Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs arctiques;
(elles n'existent pas.)
Remis des vieilles fanfares d'héroïsme - qui nous attaquent encore le cœur
et la tête - loin des anciens assassins -
Oh! Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers et des fleurs
arctiques; (elles n'existent pas.)
Douceurs!

⁶ Baudelaire, Ch. *Les paradis artificiels*. Paris: Garnier-Flammarion, 1966, p. 187.

⁷ Utrera Torremocha, op.cit., p. 150.

Les brasiers, pleuvant aux rafales de givre, - Douceurs! - les feux à la pluie du vent de diamants jetée par le cœur terrestre éternellement carbonisé pour nous. - Ô monde! -

(Loin des vieilles retraites et des vieilles flammes, qu'on entend, qu'on sent,)

Les brasiers et les écumes. La musique, virement des gouffres et choc des glaçons aux astres.

Ô Douceurs, ô monde, ô musique! Et là, les formes, les sueurs, les chevelures et les yeux, flottant. Et les larmes blanches, bouillantes, - ô douceurs! - et la voix féminine arrivée au fond des volcans et des grottes arctiques.

Le pavillon...⁸

3.2.3 Del Romanticismo a la Vanguardia

Tanto Baudelaire como Rimbaud fundaron una nueva visión poética que gradualmente maduraría de acuerdo con las percepciones estéticas de varios movimientos de vanguardia. Sin embargo, la esencia eminentemente de ruptura con la estética clasicista subsistiría y proyectaría quizás, con más nitidez, la configuración y legitimación del poema en prosa.

A partir del siglo XIX y en el transcurso del siglo XX, el género permeó distintos puntos de acercamiento al fenómeno estético. Es así como los simbolistas continúan con la renovación métrica planteada por el Romanticismo, e igualmente dan realce a la cualidad musical de la prosa. Por lo tanto, se evidencia que el ritmo y la cadencia no son sólo atributos de la poesía rimada y métrica. El poema en prosa simbolista está dotado de «rimas internas que anulan el ritmo prosístico en favor del versal. El poema en prosa deviene pura musicalidad ligada ya al verso.»⁹ Sin embargo, también surgen otros movimientos como el Parnasianismo que censura la estela sentimentalista e intimista del Romanticismo. El poema en prosa parnasiano retoma las características del poema artístico de Aloysius Bertrand como la regularidad, la cadencia de la frase, el deseo de perfección y el rigor formalista.

El poema en prosa también se situaría dentro de la estética modernista. Y es a través del modernismo que finalmente se establecería en el ámbito literario español. El modernismo, al igual que otros movimientos, implica el desacuerdo con lo preestablecido y

⁸ Rimbaud, A. *Obra poética completa*, trad. de M. Casado y E. Moga. Barcelona: DVD Ediciones, 2008, p. 390.

⁹ Utrera Torremocha, op.cit., p. 191.

convencional. Tiene como propósito «unir música y poesía con el fin de encontrar nuevas armonías más sugerentes y de expresar el ritmo interior abandonando la poesía retórica, sonora y descriptiva anterior.»¹⁰ El poema en prosa, al igual que en su principio, se asocia con otras representaciones estéticas como la música y la pintura. En su interior subyacen reminiscencias melódicas, plásticas y pictóricas.

3.2.4 El poema en prosa en España

En España, Juan Ramón Jiménez es el único escritor de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX que realmente muestra interés en el poema en prosa. Es influido por la corriente modernista, y a su vez, repercutirá considerablemente en la instalación del género en el ambiente literario español. Retoma aspectos propios del poema en prosa baudelairiano como son la visión desagradable y la actitud irónica. Sin embargo, en contraste con el tono dialógico cultivado por Baudelaire, su poesía tiende al «fragmentarismo sintáctico y rítmico.»¹¹ Gran parte de la poética juanramoniana se concentra en el poema *Espacio*. El siguiente fragmento muestra algunas de sus características.

«Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo.» Yo tengo, como ellos, la sustancia de todo lo vivido y de todo lo por vivir. No soy presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin. Y lo que veo, a un lado y otro, en esta fuga (rosas, restos de alas, sombra y luz) es sólo mío, recuerdo y ansia míos, presentimiento, olvido. ¿Quién sabe más que yo, quién, qué hombre o qué dios puede, ha podido, podrá decirme a mí qué es mi vida y mi muerte, qué no es? Si hay quien lo sabe, yo lo sé más que ése, y si quien lo ignora, más que ese lo ignoro. Lucha entre este ignorar y este saber es mi vida, su vida, y es la vida. Pasan vientos como pájaros, pájaros igual que flores, flores, soles y lunas, lunas soles como yo, como almas, como cuerpos, cuerpos como la muerte y la resurrección; como dioses.¹²

Aunque *Espacio* es un poema extenso en términos de longitud, varios estudiosos han resaltado precisamente su gran fuerza sintetizadora.

La extensión de un poema como *Espacio* no es gratuita. Las repeticiones, superposiciones, citas, autocitas, etc., son parte del material que va

¹⁰ Ibid., p. 210.

¹¹ Ibid., p. 277.

¹² Jiménez, J. R. *Tercera antología poética (1898-1953)*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1970, pp. 869-870.

entretejiendo el entramado que constituye la esencia del poema. El concepto de brevedad en poesía suele ser entendido como sinónimo de condensación, y *Espacio*, a pesar de la extensión, no es un poema que se caracterice por ser amplificado sin justificación.¹³

Espacio es una muestra notable en la genealogía del poema en prosa, y se instala como ejemplo de su esencia emancipadora, imborrable pese a su continuo navegar través de variados movimientos estéticos.

Durante el siglo XX el poema en prosa también da un salto del Simbolismo al Cubismo y al Surrealismo. Poco a poco se aleja aún más del referente dialógico baudelairiano y retoma el referente rimbaldiano iluminativo y dislocador. «Surge una clase de poema en prosa que descompone el falso significado único para mostrar las múltiples posibilidades de una palabra fragmentada, dividida y sin referente externo.»¹⁴ Por lo tanto, no pretende una vinculación directa con la realidad y tampoco originar una relación mimética con ella. Se sirve de ésta (la realidad) para desvirtuarla, disociarla y escindirla. La palabra deja de ser un referente para inscribirse en la yuxtaposición de imágenes, el aparente encadenamiento de signos contradictorios y la conjunción de ideas autónomas. El poema en prosa se dinamiza y se entrelaza mucho más con las demás expresiones estéticas.

No obstante, tras el vanguardismo también subyace la realidad española de la época signada por la Primera Guerra Mundial, y posteriormente por su propia debacle con la Guerra Civil y el Régimen Franquista. Estas circunstancias históricas sobresaltaron el panorama literario, y el arte en general. Como resultado despunta una nueva generación: *la del exilio*. Palabras poéticas desgarradas de cualquier noción de patria, desvinculadas de hogar y primordialmente errantes. Pero esta noción de apátridas también sería la simiente de una generación poética sin duda, más libertaria y osada en el proceso creador. En consecuencia, el poema en prosa también mutaría de nuevo.

3.2.5 Poesía en sincronía

¹³ León Felipe, B. *Antología del poema en prosa español*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2005, p. 67.

¹⁴ Utrera Torremocha, op. cit., p. 300.

Aunque Valente rehusaba ser categorizado o vinculado a cualquier grupo o generación, usualmente se le ha relacionado con la denominada generación del 50. Su obra poética dialoga en el tiempo de la miseria y el espacio del exilio con la de otras remarcables figuras de la literatura española. Como él, también hay otros poetas que cultivan el poema en prosa. Algunos de ellos son José Manuel Caballero Bonald, Ángel Crespo y Luis Feria.

En el caso de Caballero Bonald, la presencia del poema en prosa se hizo más palpable en la sucesión de sus poemarios. Inicialmente alternaba el verso medido y el verso libre. Luego, en *Descrédito del héroe*, publicado en 1977, presenta sus primeros poemas en prosa. Finalmente, en *Laberinto de fortuna* la presencia del género es absoluta. De acuerdo con Benigno León en su obra «la permanente indagación en la búsqueda de un lenguaje poético propio ha dado como resultado [...] la eliminación de todo elemento superfluo y una clara tendencia a la yuxtaposición sintáctica [...] una gran densidad y concentración expresiva.»¹⁵ Esta evolución y decantación de la palabra poética han originado poemas como *Zephyrum*.

Cero inflexible que regula el sobrante numérico de nada: pretexto fronterizo de la ausencia: su silencio remite a otra pauta más neutra de silencio: magnitud que comienza donde acaba: esa contravención del infinito que oculta una contraria geometría: el vacío es simétrico: su nulidad se nutre de su propia carencia: cifra nonnata y punto de partida: mi negación y mi palabra.¹⁶

A partir del término latino *zephyrum* (vacío, cero) se teje una red significativa totalmente inserta en la plenitud del espacio vacío: *cero, nada, ausencia, silencio, nulidad, carencia, nonnata, negación*. También es interesante el empleo de los dos puntos como único vínculo entre cada una de las oraciones. Un manejo similar de la puntuación hace Valente en *Tres lecciones de tinieblas*.

Las circunstancias de aparición del género en la obra de Ángel Crespo son distintas. Su encuentro con el poema en prosa obedece a una incesante búsqueda de expresión. Así lo enuncia Ruiz Casanova, «resulta alumbrador que éste aparezca a la par que la búsqueda

¹⁵ León Felipe, op.cit., p. 117.

¹⁶ Caballero Bonald, J.M. *Somos el tiempo que nos queda*. Barcelona: Seix Barral, 2004, p. 374.

de la *nueva expresión*. En éste, y no en otro contexto, debe circunscribirse cómo, progresivamente, el poema en prosa irá [...] creciendo hasta *El fuego verde*.»¹⁷

De esta afirmación se deduce que el poema en prosa debe ser apreciado más allá del matiz transgresor de una normatividad imperante. Es innegable su origen reaccionario, pero precisamente ha de vincularse al sentido profundo de una verdadera expresión y a la elocuente singularidad de su construcción.

Los poemas en prosa de Crespo se mueven entre unos límites formales precisos, con tendencia a la brevedad y por medio de un lenguaje ajustado a las normas expresivas, sin rupturas del discurso poético [...] Su poesía se aleja deliberadamente del realismo existencial y social [...] y, por el contrario, se enmarca en la tradición simbólica más pura con presencia importante de elementos postistas y surrealistas.¹⁸

Crespo no se suma a la poesía imbricada en la postguerra. Sabe que la nueva expresión debe desasirse de las circunstancias actuales, y quebrar el orden establecido. Su poesía se niega a cantar lo ordinario y repetitivo, se rebela ante lo cercano y predecible, y se embriaga de un universo simbólico donde la naturaleza dirige su ritmo y manifestación. El poema en prosa y el sólido asentamiento de su poética dan forma a un esencial apartado de su *nueva expresión*. Quizás, la revelación de este anhelante principio poético se presenta en el poema en prosa *Encuentro*.

Yo te buscaba —efímera— para obligarte a durar en mis versos. Te creía don instantáneo, despreocupación de los dioses; y con tus hilos de oro y lino —los que yo imaginaba— pretendía tejer un tapiz, o más bien un pañuelo.

Pero no eras —no eres— así, sino entera y constante: más que el vuelo, el aroma, o el sabor de la fruta. Tú eres lo que ya queda al final de los tiempos y la esperanza de su principio. Estás donde te afirmas y te niegas. Sobre todo donde te niegas para estimular a mis labios. Y ya no tengo que buscarte, sino encontrarme en ti, oh belleza, junto al telar abandonado en que mis sueños tuyos tanto me desvelaban.¹⁹

¹⁷ Ruiz Casanova, J.F. “El poema en prosa en la obra de Ángel Crespo”. En J.M. Balcells (Ed.). *Ángel Crespo: una poética iluminante*. Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real, 1999, p. 272.

¹⁸ León Felipe, op.cit., pp. 113-114.

¹⁹ Crespo, A. *Poesía 2*. P. Gómez Bedate & A. Piedra (Eds.). Valladolid: Fundación Jorge Guillén, 1996, p. 106.

Otro poeta que ha sido vinculado cronológicamente a esta generación es Luis Feria. Sus libros *Dinde* y *Más que el mar* están compuestos enteramente por poemas en prosa. De acuerdo con Benigno León en estos dos libros es posible apreciar la evolución y perfeccionamiento del género. Por un lado, *Dinde* aún conserva elementos narrativos y descriptivos, pero en *Más que el mar* «el lenguaje se aquilata y depura al máximo, son frecuentes las aliteraciones y metáforas y la frase se condensa y se yuxtapone.»²⁰ El poema en prosa *Las palomas* es muestra de las características nombradas por Benigno León.

¿Quién arrojó la plata por el aire? Un resplandor rasante, una ráfaga
umbria: palomas en la noche, su vaho somnoliento.
Damas de mucho amor y ávido pecho, por la cuna del viento iban con lento
vuelo, abriendo su ramaje, meciendo su flor vana, afilándole al hombre la
hoz del corazón.
Pura secta pagana sin muerte y sin designio, clamor y nada más. Alta patria
por siempre: gracias por la inocencia: volar bastara, crear la libertad
mientras se asciende.²¹

La adopción del poema en prosa por varios poetas de esta generación está notoriamente articulada con la realidad histórica del momento. La guerra y el régimen son situaciones que no se pueden negar ni ocultar. En poetas como Crespo, suscitaron la alianza entre el poema en prosa y una nueva temática alejada del barullo de la ciudad. La sustancia poética de Crespo se define como el retorno a las formas primigenias, la percepción del ritmo de la naturaleza. No niega el pasado, mas a partir de él proclama *hora es ya de vivirnos como ocasión para el que ha de venir*.

Para Caballero Bonald, como ya se expuso, el poema en prosa fue asentándose mucho más en su obra. En ella se percibe la apropiación de elementos de la realidad que han sido sometidos a la interiorización y reflexión. Por lo tanto, se revelan características esenciales de su poética como el uso de la tercera persona, el recurso del desdoblamiento y la constante presencia de interrogantes; preguntas proyectadas con propósitos reflexivos, conclusivos o como simiente de más dudas e inquietudes.

Luis Feria representa la tierra inhóspita y poco explorada. Su poética, la presencia del poema en prosa y la genealogía de su obra siguen sumidas en el ámbito de la

²⁰ León Felipe, op.cit., p. 132.

²¹ Ibid., p. 350.

ignorancia. Este detalle es singular porque su obra convive con la de Crespo, Caballero Bonald, Valente y otros pilares representativos de la literatura española de esta época.

Los cuatro son paradigmas del poema en prosa español. Cada uno de ellos afina a su manera características propias del género: paralelismos, aliteraciones, metáfora, ritmo, cadencia, el lenguaje en su límite expresivo y la palabra poética refulgente y significativamente huidiza.

No obstante, es Valente «uno de los autores de su época que cultivó con más profusión y acierto el poema en prosa.»²²

3.2.6 Del exilio a José Ángel Valente

El exilio marcaría el devenir de una generación poética abrumada por la guerra que no sólo tuvo como consecuencias el caótico malestar de una nación sino también la germinación del aislamiento continental. España se recogía en sí misma, se condenaba al atraso irradiado desde el régimen Franquista que la dominaba.

Este panorama exigía tomar decisiones y definir posturas. Se optaba por permanecer bajo el régimen en actitud de espera, pero también como estrategia de auto-preservación, o simplemente se definían nuevos horizontes fuera de la patria. Desde luego, la literatura y las artes en general no tenían cabida en esta *nueva* España a menos que cedieran sus ideales y comulgaran con la realidad histórica imperante. Por lo tanto, gran parte de la literatura española de esta época se escribiría del otro lado de la frontera. Los artistas españoles serían abruptamente vertidos al mundo.

De esta generación errante forman parte Juan Ramón Jiménez, Juan Larrea, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Luis Cernuda, entre otros. El exilio les exige el encuentro de otras realidades y la inmersión en otros territorios geográficos. También trae consigo el crecimiento intelectual, el diálogo generador de influencias; su quehacer se alimenta del contexto que los acoge, e igualmente ellos vierten su escritura en las ínsulas extrañas o en los contornos de la patria. No obstante, varios de ellos tan sólo son reconocidos después de su muerte cuando sus obras se publican, otros jamás retornan a España y se convierten en hijos adoptivos de otras tierras.

²² Ibid., p.161.

Es este el caso de Luis Cernuda, su itinerario inicia en el Reino Unido y luego en Estados Unidos y México. En el exilio lee la poesía metafísica inglesa, se reencuentra con otros de sus compatriotas y varios años después de partir es reivindicado en España.

Cernuda da un nuevo matiz al poema en prosa mediante la técnica de la poesía meditativa. Sus poemas adoptan la forma tripartita, con algunas variaciones, típica de la poesía meditativa que se formaliza en tres fases: «la composición del lugar mediante el escenario o ubicación espacial de la materia del recuerdo, la recreación de la experiencia y la explicación racional de la emoción y, por último, la proyección existencial del motivo central.»²³ Como ejemplo de su aporte a la configuración del género, el poema *En medio de la multitud*:

En medio de la multitud le vi pasar, con sus ojos tan rubios como la
cabellera. Marchaba abriendo el aire y los cuerpos; una mujer se arrodilló a
su paso. Yo sentí cómo la sangre desertaba mis venas gota a gota.
Vacío, anduve sin rumbo por la ciudad. Gentes extrañas pasaban a mi lado
sin verme. Un cuerpo se derritió con leve susurro al tropezarme. Anduve
más y más.
No sentía mis pies. Quise cogerlos en mi mano y no hallé mis manos; quise
gritar, y no hallé mi voz. La niebla me envolvía.
Me pesaba la vida como un remordimiento; quise arrojarla de mí. Mas era
imposible, porque estaba muerto y andaba entre los muertos.²⁴

El universo del poema se configura a partir de la *composición del lugar*. En este caso se condensa en la ambivalencia de la multitud. La multitud inmensurable es el escenario donde la *recreación de la experiencia* acontece, y la *materia del recuerdo* se expresa. Un yo poético deambula y percibe otra presencia de la cual sólo queda la imagen de *unos ojos tan rubios como la cabellera*. Sin embargo, ese ser extraordinario es un usurpador. A su paso la vida languidece.

En esta transición de vida a muerte, más elementos nutren la materia del recuerdo. Las palabras emiten la atmósfera del poema: *vacío, sin verme, no hallé mis manos, no hallé mi voz, la niebla me envolvía*.

²³ Ibid., p. 89.

²⁴ Cernuda, L. *Antología*. Madrid: Cátedra, 1992, p. 104.

El andariego ser del poema recorre el camino que deriva en la última parte de la composición: *la explicación racional de la emoción*. Esta sección conclusiva del poema puede entenderse como la revelación de la conciencia, la comprensión de la incertidumbre o el ineludible descubrimiento de la realidad: *estaba muerto y andaba entre los muertos*.

El poema evoluciona desde la indeterminada multitud hasta su estremecedora definición como multitud de muertos. Paralelamente, a esta definición transcurre la del propio individuo. A medida que desaparecen los territorios comunes (su propio cuerpo), se concreta con más certeza su ausencia.

Cernuda parte de una multitud indefinible para hacer evidente la capacidad reflexiva de lo poético, y dotar al poema en prosa de un tono más cercano al pensamiento y la meditación. Tanto Cernuda como Valente descubren la senda de la poesía meditativa «que los lleva a una palabra en autoanálisis, palabra interior que busca sus propios límites.»²⁵

²⁵ González Xil, X.M. “Galerías, espejos y meditaciones. Imagen de Cernuda en José Ángel Valente”. En J. Matas, J.E. Martínez y J.M. Trabado (Eds.). *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la Obra de Luis Cernuda*. Madrid: Akal, 2005, p. 349.

4. TEORÍA SOBRE LA POÉTICA VALENTEANA

En la poesía de José Ángel Valente se concentra una concepción excepcional del hecho poético que vislumbra en la palabra connotaciones ajenas a lo cotidiano y suscita nuevos paradigmas en la poesía española del siglo XX.

Es indispensable destacar que su obra germina –como la de tantos otros poetas- en la España todavía abatida por las huellas indelebles de la guerra y acuciada no sólo por una pobreza material sino también de su ideario cultural. Por lo tanto, hastiado de la opresión circundante José Ángel Valente asume un exilio voluntario que lo llevara primero a la Universidad de Oxford, a Ginebra y París. Estos lugares representan escalas fundamentales en la configuración de su propia poética. En el tránsito del abandono de la patria y el encuentro con Europa tiene origen su segundo libro *Poemas a Lázaro* (1960), «libro constituido en torno a la idea del paso por la muerte para volver a la vida [...] en el cual también se evidencia el afán por superar la escisión entre cuerpo y alma o materia y espíritu de los metafísicos ingleses.»²⁶ Esta idea de superación de dualidades, escisiones, dicotomías es una constante en la obra de Valente. Cada palabra, cada poema, cada silencio evoca la totalidad que representa el universo poético valenteano. El ciclo de búsqueda de la palabra originaria, del lenguaje puro y pleno es permanentemente retomado para no cesar nunca. Por lo tanto, su obra convoca los opuestos: el espíritu y el cuerpo; la luz y la oscuridad; la muerte y la vida para urdir la trama de la común unión en la que la palabra poética renace una y otra vez.

Esta esencia de su poética se cimienta aún más durante su estadía en Ginebra donde conoce a la filósofa María Zambrano quien influye decisivamente en su obra. A primera vista, dadas las circunstancias sociopolíticas que gobernaban la vida española, Valente emerge porque como poeta, su palabra y su quehacer estaban en contravía de lo establecido. Quedarse en España implicaba la amenaza del anquilosamiento verbal, el ajuste al lenguaje dogmático, imperante y caduco de la postguerra. Era preciso ahondar en

²⁶ Rodríguez Fer, C. “José Ángel Valente, poeta cero”. En C. Rodríguez (Ed.). *Valente: El fulgor y las tinieblas*. Lugo: Axac, 2008, p. 13.

esa otra palabra lejana del ámbito doctrinal. Esta inquietud encontró confirmación en la España del exilio, y sobre todo en la figura de María Zambrano quien lo llevaría a descubrir el universo de la mística. Ella entendía que la mística

es una lucha entre las limitaciones de la razón aprendida y la inabarcabilidad de lo que se escapa de sus parámetros [...] es una tensión entre un significante artificial que se nos ha enseñado arbitrariamente y que comprime un significado natural que se ha de aprehender a través de la intuición y que desea brotar.²⁷

Esta concepción de la mística impregna y define en gran medida la trayectoria poética valenteana. En primera instancia, Valente en su devenir intelectual profundiza en el conocimiento de la mística cristiana, judía y sufi porque es capaz de entrever los puntos de cohesión entre la experiencia mística y la experiencia poética. También discierne los vasos comunicantes y la simbología análoga entre estas tres visiones del encuentro y unión con lo divino. Tanto la experiencia mística como la poética se sustentan en la palabra encarnada en su ser original, desprovista de significados concretos y fijados. Son dos actos de descenso a la materia primigenia. En la experiencia mística el descenso al interior deviene en el encuentro y la unión con Dios. Sin embargo, en la experiencia poética, el trance lleva a lo que Valente definió como Punto Cero o punto de la indeterminación.

Experiencia poética y experiencia mística convergen en la sustancialidad de la palabra, en la operación radical de las palabras sustanciales. Ambas acontecen en territorios extremos; la expresión de ambas sería desde nuestra perspectiva, resto o señal-fragmento-de estados privilegiados de la conciencia, en los que ésta accede a una lucidez sobrenormal. Estados de «expansión del sujeto» o «estados de hiperconciencia» [...] ²⁸

Su obra registra la búsqueda de la palabra originaria y matriz, desligada de cualquier orden preestablecido y ajeno al mismo. Ésta inicia ausente de cualquier conocimiento místico, pero embriagada de ideas en correspondencia con él, y la significación que éste concede a la palabra, y en general, al lenguaje. Poco a poco, su

²⁷ Machín Lucas, J. *José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna: del presente agónico al presente eterno*. Santiago de Compostela: Universidad, 2010, p. 37.

²⁸ Valente, J.A. *La piedra y el centro*. Madrid: Taurus, 1983, p. 59.

propia poética halla puntos de unión con la percepción mística del lenguaje que define a las palabras con sus letras plenas de un contenido original siempre latente y exento de cualquier subordinación a un significado provisional.²⁹

Por lo tanto, su poética y la integridad de su obra se encaminan a la significación primigenia del lenguaje, a ese otro decir, otro sentido albergado en la palabra. La palabra de Valente no remite a la plurisignificación sino al encuentro del sentido indeterminado, ininteligible, y quizás olvidado. Para él la palabra debe propiciar un alumbramiento, un iluminar porque se desvincula de la instrumentalidad y apunta a la sustancialidad. La palabra tan incesantemente aguardada emerge en el poema y es

Palabra total y palabra inicial: palabra matriz. Toda palabra poética nos remite al origen, al *arkhé*, al limo o materia original, a lo informe donde se incorporan perpetuamente las formas. Palabra absoluta que, «está todavía sin significación en ella misma, pero *preñada* de significación». Palabra inicial o antepalabra, que no significa aún porque no es de su naturaleza significar sino el manifestarse. Tal es el lugar de lo poético. Pues la palabra poética es la que desinstrumentaliza al lenguaje para hacerlo lugar de la manifestación.³⁰

En correspondencia con la experiencia mística, la experiencia poética también se constituye en un viaje al interior, en un descenso a lo primordial cargado totalmente de símbolos rastreables en la obra poética valenteana. Si la palabra no significa sino manifiesta, luego ha de fusionarse con todo un acervo simbólico claramente místico y en consonancia con su estado inmanente.

La conexión establecida entre experiencia mística y experiencia poética remite a la conjunción de elementos comunes. Por consiguiente, el poeta no sólo rescata algunos conceptos fundamentales como la disolución, manifestación y perpetuación, también impregna el poema de la simbología mística instaurada no simplemente como recurso a favor de la experiencia poética sino como expresión propia de ésta.

Así, la experiencia poética valenteana se concibe como la travesía en oposición al sentido lógico. En primera instancia, la palabra ha de desligarse de cualquier función instrumentalista, y poco a poco imbuirse del contorno preparado para su renacer. Dicho

²⁹ Veáse Benlabbah, F. *En el espacio de la mediación. José Ángel Valente y el discurso místico*. Santiago de Compostela: Universidad, 2008, p. 194.

³⁰ Valente, op.cit., p. 53.

contorno es el poema mismo donde manifestación y expresión germinan paralelamente. De acuerdo con Valente, esta nueva palabra

no reconoce finalidad ni se sujeta a intención. No comunica propiamente, sino que convoca o llama hacia el interior de sí misma. Palabra que no se consume, como sucede en el uso instrumental del lenguaje, en lo que designa, sino que pertenece perpetuamente abierta hacia el interior de sí. Y de ese modo la poesía se hace o es fundamentalmente experiencia de la interioridad de la palabra.³¹

En Valente, la experiencia mística y la experiencia poética están destinadas a habitar la interioridad. Precisamente en lo profundo del poema refulge y se manifiesta la concatenación de símbolos. En el poema habita no la palabra instrumental sino la palabra primigenia que requiere del descenso para manifestarse en plenitud. Por consiguiente, su búsqueda se realiza bajo el halo de la noche. La luz que irradia esta palabra ha de ser gestada en la oscuridad. Para Valente las palabras son

Objetos de la noche.
Sombras.
Palabras
con el lomo animal mojado por la dura
transpiración del sueño
o de la muerte.³²

En este poema perteneciente a *Material Memoria* confluyen ecos simbólicos recurrentes en la obra valenteana: noche, sombra, muerte, oscuro. La idea de oscuridad es evidente pero no casual. «La noche simboliza el tiempo de las gestaciones, de las germinaciones o de las conspiraciones que estallarán a pleno día como manifestaciones de la vida.»³³ En la noche la palabra poética es gestada. Sin embargo, en este escenario sombrío sobresalen los siguientes versos que no son conclusivos porque el poema prosigue.

³¹ Valente, J.A. "Lectura en el Círculo de Bellas Artes de Madrid". En C. Rodríguez (Ed.). *José Ángel Valente. Obras Completas*. Barcelona: Círculo de lectores. Galaxia Gutenberg, 2006, p. 1593.

³² Id. *Punto cero. Poesía 1953-1979*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1980, p. 461.

³³ Chevalier, J. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1991, p. 754.

Dime
con qué rotas imágenes ahora
recomponer el día venidero,
trazar los signos,
tender la red al fondo,
vishumbrar en lo oscuro
el poema o la piedra,
*el don de lo imposible.*³⁴

Valente habla de *tender la red al fondo*, y remite a la mística sufi. «La poesía es esencialmente una operación de composición. La imagen de la red que se anuda [...] remite al estado en que se realiza la creación poética, estado privilegiado de la conciencia.»³⁵ El poema es la red anudada y especialmente labrada, pero también se asemeja a la piedra como símbolo del centro y la totalidad.³⁶ La palabra poética valenteana surge del centro al que se desciende. El poeta fusiona la escisión de la palabra instrumental, la libera de su pesadez y la devuelve a su ser originario cargado de totalidad y unión.

En la noche también están presentes otros símbolos que enriquecen la red de manifestaciones del poema.

El vuelo de los pájaros lunares
despierta poco a poco el sumergido
corazón de la noche.³⁷

Esta vez es el pájaro sobrevolando los contornos de la noche y sugiere la movilidad. Además del pájaro, también es recurrente el pez como símbolo de nacimiento y restauración.³⁸ En *Material Memoria* se lee lo siguiente

Como el oscuro pez del fondo
gira en el limo húmedo y sin forma,
desciende tú
a lo que nunca duerme sumergido
como el oscuro pez del fondo.

Ven

³⁴ Valente, J.A. *Punto Cero. Poesía 1953-1979*, op.cit., p. 461. (La cursiva es nuestra)

³⁵ Benlabbah, op.cit., p. 266.

³⁶ Véase Valente, J.A. *La piedra y el centro*. Madrid: Taurus, 1983, p.13.

³⁷ Id. *Material Memoria (1979-1989)*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, p. 90.

³⁸ Véase Chevalier, op.cit., p. 823.

al hálito.³⁹

Ya no es oscura sólo la noche sino también los elementos que la componen. Tanto el pájaro como el pez hacen parte de ella. La habitan y la conforman. El pez gira; no nada, está presente en el limo, elemento creador. Sin embargo, lo inerte y amorfo que desciende al fondo ha de retornar a la vida por el soplo, el hálito. En el poema *El Moribundo* al igual que el pez, los signos se tornan oscuros.

El moribundo vio
pasar ante sus ojos signos
oscuros, rostros olvidados,
aves de otro país que fuera el suyo
(mas en un cielo extraño).⁴⁰

Signos semejantes a las aves, móviles, vivos y libres como ellas. Son símbolo de la infinita unión rastreada y originada en el movimiento cíclico del poema, en la profunda experiencia con el abismo oscuro donde la palabra se renueva a perpetuidad. Estos signos oscuros suscitan la visión, pasan ante los ojos. El ojo es otro elemento presente en la red simbólica valenteana. «Es el instrumento de la unificación de Dios y el alma, del principio y la manifestación.»⁴¹

Toda la obra valenteana de alguna manera remite tanto al principio como a la manifestación, urde redes simbólicas que conforman el itinerario a lo profundo de la palabra.

³⁹ Valente, J.A, *Punto Cero. Poesía 1953-1979*, op. cit., p. 471.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 177.

⁴¹ Chevalier, op.cit., p. 771.

5. EL POEMA EN PROSA VALENTEANO

5.1 Urdimbre de un género

Las características del género fueron explicadas en el capítulo tres. Ahora se pretende desentrañar algunos rasgos fundamentales del género en la particularidad poética de Valente. Para ello, se presentan algunos de sus poemas en prosa, se acentúa y detalla el recurso expuesto. Los poemas seleccionados son tan sólo una muestra de elementos distintivos del género claramente rastreables en muchos más de ellos.

Valente aprovecha extraordinariamente las facultades del género para revestir su propia voz de la urdimbre propicia para la manifestación.

Las fórmulas de simetría que dirigen el curso del poema hacia el núcleo de su expresión se aprecian en el poema *Hojas de Sibila* del poemario *Material Memoria*.

Con qué indiferencia la vieja mujer hablaba del destino. Decía palabras como dados echados en cuya red quedaban fragmentos de verdad. Decía y se volvía e interrogaba sin esperar contestación. Lo que hablaba por ella era su oficio, vieja mujer oscura, envilecida, sacra, y no su voz sino otra voz. Con qué indiferencia al súbito latido del corazón nombró al destino. Como niños, como infantes corrimos, como niños que buscan el pecho de la madre, a la feroz mandíbula del procreador. Con qué indiferencia dijo que había de encontrarme en las orillas o al borde de las aguas o en las Santas-Marías-de-la-Mar.

— Vuelve, me dijo con ronca voz atenta a su dinero.

Dije que no.⁴²

Los elementos en cursiva actúan como fórmulas de simetría que forjan el cuerpo del poema debido a su reiterativa aparición. *Con qué indiferencia* aparece tres veces para reducir aún más los contornos del poema. En un primer momento *con qué indiferencia* se emplea para definir a la mujer que habla del destino. En su segunda aparición, la correspondencia entre mujer y destino se precisa aún más al concretarse la condición inicial mediante el acto de nombrar. Finalmente, *con qué indiferencia* se enlaza con la determinante acción de darle palabras explícitas al destino.

En el primer momento del poema el verbo *decía* enfatiza aún más el quehacer de la vieja mujer. Ella trabaja con las palabras.

⁴² Valente, J.A., *Material Memoria* (1979-1989), op.cit., p. 27. (La cursiva es nuestra)

El segundo momento del poema también presenta una fórmula de simetría: *cómo niños... como infantes...como niños...*, que nuevamente acentúa y delimita el cuerpo expresivo del poema.

Otro elemento usual del poema en prosa es el uso de los blancos o silencios. Estos espacios aparentemente inhabitados se establecen como complemento de la expresión poética, y como adyuvante del ritmo interno del poema. Este recurso se vislumbra nítidamente en *Tres lecciones de tinieblas*. En la mayoría de los textos de este poemario, los silencios están inscritos en el insólito uso de los dos puntos. Este signo se convierte en punto de parada, pero también de retorno al ciclo dispuesto por el poema. Es final y tenue insinuación de principio. Asimismo, funciona como vínculo que enlaza los trozos del poema y resalta su unicidad en la totalidad del mismo. Como ejemplo, el poema *HE*.

El latido de un pez en el limo antecede a la vida: branquia, pulmón, burbuja, brote: lo que palpita tiene un ritmo y por el ritmo adviene: recibe y da la vida: el hálito: en lo oscuro el centro es húmedo y de fuego: madre, matriz, materia: *stabat matrix*: el latido de un pez antecede a la vida: yo descendí contigo a la semilla del respirar: al fondo: bebí tu aliento con mi boca: no bebí lo visible.⁴³

Además de los silencios, en este poema también es visible la estructura cíclica dada por la presencia de construcciones bi o tripartitas. *Branquia, pulmón, burbuja, brote; madre, matriz, materia*. Son dos construcciones que se acoplan al descenso a la semilla. Ambas definen un ciclo inverso de la branquia al brote, de la madre a la materia. De esta manera realza mucho más la trayectoria al principio generador.

La estructura cíclica también surge como fruto de la repetición. Este recurso puede establecerse a partir de la reproducción constante de una palabra que forma una cadena de sentido, y el retumbar de un insistente ritmo. Es este el caso del poema *El descenso del crepúsculo esta tarde*. (Ver Apéndice D).

Pero la repetición de una sola palabra acompañada de sus derivaciones también crea el efecto cíclico. Como ejemplo el poema *Jugar de Mandorla*. (Ver Apéndice F)

La repetición constante y deliberada de *jugar* y *juego* forma el tejido del poema. Sin embargo, resalta categóricamente la frase *Hasta que un día llega a jugar el juego dentro*

⁴³ Ibid., p. 57.

del juego. Esta intensa repetición cimienta el movimiento de lo general (jugar el juego) a lo particular. Ella demarca un nuevo estadio en la evolución del poema que finalmente deriva en la denominación del juego.

Otro elemento esencial en la composición del poema en prosa es la indeterminación cronológica. El poema no es una narración. Por lo tanto, prescinde de unidades léxicas propias de un texto narrativo. Además, lo que expresa, manifiesta y evoca está envuelto en el halo de la incertidumbre temporal. Si algo sucede al interior del poema, es difícilmente rastreable bajo la lógica aplicada al tiempo ordinario.

Así como el poema demarca su propio ritmo, también define su propio tiempo. Su razón de ser dista bastante de la narración aunque su cuerpo sea la prosa. Como consecuencia, se percibe la discrepancia, la indefinición de un aparente hilo conductor y la irregularidad. La impresión de una engañosa incongruencia es apreciable en el siguiente poema de *Fragmentos de un libro futuro*.

ESTÁBAMOS en un desierto confrontados con nuestra propia imagen que no reconocieramos. Perdimos la memoria. En la noche se tiende un ala sin pasado. Desconocemos la melancolía y la fidelidad y la muerte. Nada parece llegar hasta nosotros, máscaras necias con las cuencas vacías. Nada seríamos capaces de engendrar. Un leve viento cálido viene todavía desde el lejano sur. ¿Era eso el recuerdo?

(*Lotófagos*)⁴⁴

El poema discurre incesantemente entre el pasado y el presente. Además, las frases se suceden unas a otras separadas tan sólo por el punto. Su reiterado uso funciona como eje de ruptura y de imposible concatenación. Se percibe el permanente iluminar y languidecer del poema. Cada frase es una llama abruptamente vertida en la penumbra generada por el punto como espacio vacío y de silencio.

El artificio a expensas del tiempo no sólo obedece a la puntuación. Al interior del poema hay frases que anulan cualquier señal de regularidad temporal como *En la noche se tiende un ala sin pasado*, *Un leve viento cálido viene todavía desde el lejano sur*.

⁴⁴ Valente, J. A. *Fragmentos de un libro futuro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores, 2001, p. 38.

La indeterminación cronológica también es fruto de la depuración del lenguaje que es reducido al mínimo. Es decir, se suprimen los rodeos habituales para exigir a las palabras elegidas el máximo de expresión. Este esplendor expresivo afirmado en la justeza de las palabras propicia otra característica fundamental del género: la brevedad.

Sin embargo, no es esta la brevedad usualmente vinculada a la longitud del poema. Es la brevedad de los elementos convocados para su configuración. Todo se aquilata para asociarse al entramado poético: palabras justas, supresión de la perífrasis, ruptura de los usos habituales dada por la prodigiosa puntuación, los paralelismos, las repeticiones, la común presencia de elementos discordantes y exentos de un sentido visible. Como ejemplo de la sutil y sagaz elección de las palabras, de la elaboración minuciosa cernida sobre lo breve pueden citarse varios de los poemas en prosa valenteanos. Uno de ellos es *Flotar de Fragmentos de un libro futuro*. (Ver Apéndice H)

Otros poemas remiten inmediatamente a la comunión entre la brevedad formal (las dimensiones del poema) y la brevedad estructural (los elementos que lo moldean). Entonces, surge el poema fraguado en la estrechez de una lacónica frase, en la precipitación azarosa de las palabras, en el avance agónico de una pregunta. Este tipo de poema en prosa está presente en la segunda parte de *No amanece el cantor* titulada *Paisaje con pájaros amarillos* y en *Fragmentos de un libro futuro*. La compresión máxima del lenguaje es apreciable en los siguientes poemas.

CONVERGENCIA. La hoja cae sobre la hoja. La lluvia en la extensión total del llanto.⁴⁵

¿QUÉ SON ESTAS NUBES, dime, que el viento arrastra como cabelleras al término encendido de la tarde? ¿Hiciste tú ese camino? ¿Sin mí lo hiciste? ¿Cuándo?⁴⁶

CAER en vertical. Sueño sin fin de la caída. Qué repentina formación el ala.⁴⁷

⁴⁵ Id. *No amanece el cantor*. Barcelona: Tusquets Editores, 1992, p. 79.

⁴⁶ Ibid., p. 85.

⁴⁷ Valente, J.A. *Fragmentos de un libro futuro*, op.cit., p. 12.

De acuerdo con Suzanne Bernard, bajo el efecto de la brevedad el poema en prosa «apparaît comme une fulguration instantanée, dont l'effet sur le lecteur est immédiat et non progressif.»⁴⁸ De esta manera, el poema se convierte en generador de impresiones súbitas. No obstante, la imprevista manifestación que es el poema también se nutre de la expresión de una experiencia íntima. Característica que no es única de este género literario. La experiencia íntima y personal suele ser el pretexto para la aproximación a un escenario universal. El poema *A veces* de *No amanece el cantor* sitúa en primer lugar el propio presentimiento de la muerte, y luego, lo prolonga a un nivel de enunciación mucho más general para finalmente dar el giro de retorno a la idea inicial: la propia muerte. (Ver Apéndice G).

Igualmente, el poema en prosa atrapa para sí la riqueza expresiva del lenguaje. Las palabras expuestas al máximo de su significación descubren valores ocultos, amplifican sus redes de sentido y reaparecen en nuevos e inusitados aposentos. Este reencontrado poder expresivo se aprecia en el siguiente poema.

QUE ERA la soledad, pregunto, el rostro tuyo al fin frente a la nada, el tiempo que de pronto dejaba de ser tiempo empozado en sí mismo, la línea hiriente de oscura luz que invadía tus ojos y tú empezabas a marchar por ella, sin red y sin testigo, cuando se deslizó la sombra por tu sangre hacia tu adentro y allí te desnaciste.⁴⁹

El poema concentra imágenes inusuales como fruto de la relación especial y distinta que el poeta establece entre las palabras: *tiempo empozado en sí mismo, línea hiriente de oscura luz, se deslizó la sombra por tu sangre y te desnaciste*. Plantea el tema de la muerte, y sorprendentemente en ningún momento la nombra. Rodea poco a poco su inconsistencia, y la hace palpable en un cuerpo. Sugiere su inevitable advenimiento con la palabra *desnacer*. Es este un ejemplo del juego con el lenguaje suscitado por la faceta poética del poema en prosa. Las palabras son subvertidas, trastocadas y re-creadas.

A lo largo de la obra de Valente, es posible rastrear la continua dislocación del lenguaje dada principalmente por la presencia de nuevos matices en las palabras, la recreación de metáforas en apariencia absurdas, las frases aisladas de la estructura

⁴⁸ Bernard, op.cit., p.443.

⁴⁹ Valente, J.A. *No amanece el cantor*. op. cit., p. 101.

tradicional, la mixtura de diversas lenguas y la digresión poética. Además, el fraccionamiento forma parte de la cadencia poemática. Luego, se destaca la presencia de palabras en otros idiomas, frases interrogativas, la disparidad de los tiempos conjugados. Las palabras mueren a su uso habitual y renacen para cantar su verdad esencial.

En la poesía de Valente habitan animales translúcidos, oro fatigado, antorchas heladas, oscuros alvéolos del llanto, luminosa desrazón, figuras fermentadas, torbellinos inmóviles, raíces ácueas, aguas placentarias, burgos de las aguas, el cielo de la boca, retratos de nadie, hembras solares, voces sordas, y la infinidad de palabras emplazadas para dar vida a su ideario poético.

La particular disposición de las palabras se compagina con el develamiento continuo de sus posibilidades expresivas. Acuden al escenario poético labrado por Valente exhortaciones como: hábitame, engéndrame de nuevo, hazme morir de un nuevo nacimiento. Las tentativas con la palabra poética insinúan la agitación interna del lenguaje. Éste nace a medida que el poema se manifiesta y engendra un lugar donde las palabras se aposentán. De allí surge un repertorio de sugerencias adosadas al cuerpo del poema: tantear sombras, angostar las palabras, entrar en la sombra, dejarse vaciar por el tiempo, no morir de muerte.

En el descubrimiento progresivo de los contornos de la materia poética, el lenguaje comienza a entonar el canto del poeta. Éste nace como una necesidad de expresión, como eslabón en la búsqueda de su propio lenguaje. Por lo tanto, el poema en prosa se sustrae de una conclusión aparente para remitir a una eterna continuación, a un ensamblaje todavía inacabado, y siempre dispuesto a redefinirse.

La estructura abierta y de contornos indefinidos también se relaciona con la existencia de dos fórmulas para el poema en prosa definidas por Suzanne Bernard como «poème formel» y «poème-illumination».⁵⁰ (Ver capítulo 3)

En el caso de Valente, es posible percibir poemas en prosa cercanos a un tono narrativo como *Dies Irae* (Ver Apéndice I), *Obituario de Interior con figuras* o *La última lección* de *Nueve Enunciaciones*. Estos poemas podrían catalogarse como formales. No

⁵⁰ Suzanne Bernard se refiere a las características de estas dos fórmulas en *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'a nos jours*, pp. 449-465.

obstante, también existen otros poemas más cercanos a la caracterización del poema en prosa iluminación, que de acuerdo con Bernard es un

tout très bref, destiné à produire sur le lecteur une impression de choc, de secousse poétique immédiate et très intense..., dont la figure sera non plus un déroulement en ligne droite ou en cercle fermé, mais un point lumineux, d'un éclat fulgurant et instantané.⁵¹

Tal vez se acercan al efecto de la iluminación y el choque instantáneo, algunos de los poemas de *Tres lecciones de tinieblas* como *Zayin* o *Yod*. Sin embargo, difieren bastante de los poemas iluminativos rimbaldianos como *Barbere*. (Ver apartado 3.2.2)

5.2 Las manifestaciones del género en la poesía de Valente

En consonancia con la dinámica interna de su obra, el poema en prosa valenteano es igualmente morada de manifestación, punto de convergencia, lugar donde el fulgor de la palabra es inflamado. A partir de *El Inocente* (1970) su presencia se hace más definida y se perfila poco a poco en los poemarios posteriores: *Treinta y siete fragmentos* (1971) *Interior con figuras* (1976), *Material Memoria* (1979), *Tres lecciones de tinieblas* (1980), *Mandorla* (1982), *No amanece el cantor* (1992) y *Fragmentos de un libro futuro* (2000).

5.2.1 *El inocente*

Este poemario fue publicado en 1970, y posteriormente reeditado en la recopilación *Punto Cero* en sus dos ediciones. Incluye una dedicatoria al escritor y periodista Albert Casey fallecido en 1969.

La frase que antecede la primera parte: *Le vent qui passait emportait les prophètes*, es extraída de la obra de Gustav Flaubert *La tentation de Saint Antoine*. Evidentemente, se relaciona con el matiz trágico y mortecino de varios de los poemas que componen *El Inocente*.

Pero más allá del viento como transeúnte de territorios yermos y portador de profecías, subyace la presencia de San Antonio o Antonio Abad y de las reiteradas tentaciones a las que fue expuesto. Esta figura, su relación con lo divino, su exposición a

⁵¹ Bernard, op.cit., p. 453.

las aparentes argucias del demonio y la palabra *inocente* ponen de manifiesto el material segregado por cada una de las tres partes de este poemario.

La primera parte la componen dieciséis poemas que como la totalidad del poemario parecen remitir al propio poeta, a su biografía, a la estela de su vida en los meandros de la poesía. En ellos es posible reconocer indicios de su infancia gallega.

YO NACÍ provinciano en los domingos
de desigual memoria,
nací en una oscura ratonera vacía,
asido a dios como a un trapecio a punto
de infinitamente arrojarme hacia el mar.⁵²

Es la natal Galicia y es su propia infancia abstraída en el contexto de la provincia, de la caprichosa memoria subvertida en el halo del régimen, de la religión y las costumbres viciadas por las circunstancias. Es el mar como manifestación de la esperanza, símbolo de inminente huida y salvación ante la apremiante tentación de caer y no poder evadir el lugar vacío, la amenazadora celebración de su derrota y entrega.

Este poema titulado *Lugar vacío en la celebración* participa de la imagen de una España horadada por la guerra. A lo largo de esta primera parte brotan una y otra vez palabras cargadas de miseria y desolación que irradian ese encuentro de Valente con su pasado y de una nación con un fragmento de su historia. El campo semántico está compuesto por acciones, colores, texturas, objetos y personas exentos de vida: puertas herrumbrosas, trémulos maullidos, cadáveres precoces, la impaciente hilera de los vivos, rito sin destino, esclerosis de las formas perpetuas, incomprensión.

La segunda parte es mucho más breve. Tan sólo constituida por cinco poemas. En dos poemas se advierte la referencia a Agone. Varios estudiosos la han interpretado como alusión al hijo muerto del poeta.

Sin embargo, esta parte del poemario está teñida por un halo distinto. Como ya se observa, la primera parte parece remitir a un contexto miserable y desesperanzador que es fracturado una y otra vez por la presencia de poemas de carácter metapoético. Es decir, Valente sugiere un ambiente desolador y poco providencial. Pero, precisamente allí surgen

⁵² Valente, J.A. *Punto Cero. Poesía 1953-1979*, op.cit., p. 323.

vetas luminosas delineadas por poemas que insinúan el único asidero posible: la palabra poética. Poemas como *Un joven de ayer considera sus versos*, *Ya sin memoria nuestra* y *Un cuerpo no tiene nombre* dan testimonio de la resistencia al orden establecido que inunda de su carcoma absolutamente todo.

En esta consonancia prosigue la segunda parte de *El Inocente*. La insinuada resistencia da paso a la acción provocadora del poeta y de su palabra: *obremos ahora con astucia*.

Finalmente, el poeta se entrega a la acción de las palabras, aún más profusa en los veintiún poemas de la tercera parte. Estos poemas destacan por la plenitud de referencias. Se advierte la presencia de identidades bíblicas, históricas y literarias.

En este marco se manifiestan los primeros poemas en prosa de Valente. Son: *A fool*, *El laberinto*, *Con sus sutiles redes mágicas*, *Herr Doktor* y *Crónica II*, 1968. (Ver apéndice A)

De acuerdo con la apreciación de Benigno León, *Crónica II*, 1968 «descalifica a todos aquellos que ordenan y mandan en la sociedad con la frase coloquial —son unos cerdos— que cierra el poema».⁵³

CRÓNICA II, 1968

Homenaje a Antonin Artaud

Todos los que tiene puntos de referencia en el espíritu, quiero decir de cierto lado de la cabeza en zonas bien delimitadas del cerebro, todos los que dominan su lenguaje, todos aquellos para quienes tienen las palabras sentido, cuantos creen que existen alturas en el alma y que hay corrientes en el pensamiento, los que son espíritu de la época y han dado nombre a esas corrientes de pensamiento, pienso en sus trabajos y en ese chirrido de autómeta que a todos los vientos da su espíritu,
—son unos cerdos.⁵⁴

Sobre este mismo poema escribe Sánchez Robayna⁵⁵ y lo señala como traducción de un fragmento del libro de Antonin Artaud *El ombligo de los mundos*. Sin embargo,

⁵³ León Felipe, B. “La poesía en prosa de José Ángel Valente”. *Revista de filología*, 20, 2002, p. 162.

⁵⁴ Valente, J.A. *Punto Cero. Poesía 1953-1979*, op.cit., p. 362.

⁵⁵ Véase Sánchez Robayna, A. “Sobre dos poemas de José Ángel Valente”. En J. Ancet et al. *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 41.

traducción, reproducción o recreación de otro texto, este poema se vincula al lenguaje demoledor y severo de esta tercera parte del poemario, y de los otros tres poemas en prosa.

5.2.2 *Treinta y siete fragmentos*

Este poemario fue publicado en la compilación de la obra poética valenteana titulada *Punto Cero*. Es el conjunto de treinta y siete fragmentos divergentes tanto a nivel formal como temático. Esta primera mirada al poemario manifiesta «la concepción fragmentaria de la obra poética, pues ésta no puede ser más que un resto o jirón del absoluto al que se aproxima.»⁵⁶

A nivel formal se evidencia la configuración de los poemas en estructuras disímiles. Hay poemas que conservan la estructura tradicional en verso. No obstante, un verso puede fundarse en una solitaria palabra resonante en la totalidad del poema. E igualmente, puede ser una frase incisiva que da apertura al poema. Es el caso del fragmento *XX (Crónica, 1970)* que inicia con el siguiente verso: *Vienen los torturadores con sus haces de muerte*.

Por otro lado, los poemas no están titulados. Su encabezamiento lo constituye la serie numérica consecutiva de I a XXXVII. De ellos, veinticuatro presentan un título entre paréntesis. Como ejemplo de esto el fragmento XVI:

(HOMENAJE A KLEE)

El paisaje retiene
alrededor del pez inmóvil
toda la luz del fondo no visible.⁵⁷

Poema aún ligado a la estructura del verso, pero evidentemente habitado por la simbología poética valenteana. De nuevo el pez, la luz, el fondo y lo no visible. Otro poema titulado y formalmente más cercano a la vertiente del poema en prosa es el fragmento XXXVI.

(EL BLANCO)

El arco armado y tenso une dos puntos del círculo a su centro.

⁵⁶ Rodríguez Fer, C. “De la patria de la palabra a la palabra sin patria”. En N. Fernández (Ed.). *Anatomía de la palabra. José Ángel Valente*. Valencia: Pre-textos, 2000, p. 156.

⁵⁷ Valente, J.A. *Punto Cero. Poesía 1953-197*, op.cit., p. 385.

El hemisferio del arquero en posición de tiro es la mitad visible de la esfera completa que la flecha aún inmóvil ya ha engendrado.⁵⁸

Este poema ciertamente expresa lo dicho por Valente en otro escrito titulado *Ensayo sobre Miguel de Molinos*.

Estado de «suspensión», es decir, de tensión máxima y de máxima quietud, de pasividad y actividad extremas, que podría representar bien el arco armado, en posición de tiro, en el punto de absoluta concentración en que el tirador y el blanco son ya una misma cosa y la flecha es a la vez el movimiento y la inmovilidad.⁵⁹

Por lo tanto, como varios de sus poemas, *El blanco* tiene un carácter altamente metapoético. Se refiere al proceso de creación poética definido por la espera del poeta. La palabra poética guía al poeta y configura el poema. Luego, la labor del poeta se destaca por su estado de quietud, profunda contemplación y atenta escucha al silencio y vacío germinales, predecesores del alumbramiento poético.

El fragmento *XXXII EL TEMPLO* es una muestra de los poemas en prosa presentes en *Treinta y siete fragmentos*. (Ver apéndice B) El poema inicia con la arrolladora frase *La interpretación estaba viciada, no porque no comprendiéramos los signos sino porque los textos fueron corrompidos*.

En una primera lectura este poema evoca el pasaje de la vida de Cristo cuando expulsa a los mercaderes del templo. El título *El templo* se refiere a un lugar sagrado, digno de respeto y veneración. Además hay elementos en común entre el poema y el hecho relatado por los cuatro evangelistas. Algunos de estos elementos son: sacerdote, palomas y mercaderes. En los evangelios de San Mateo, San Marcos y San Lucas se hace referencia a los vendedores de palomas y cambistas, al templo que es casa de oración convertido en una cueva de ladrones. En el evangelio de San Juan se habla de la casa del padre convertida en un mercado.

Aunque Valente se apropia de elementos característicos del texto bíblico es importante resaltar que esta substracción del contexto original atiende a su propia simbología poética.

⁵⁸ Ibid., p. 398.

⁵⁹ Valente, J.A. *La piedra y el centro*, op.cit., p. 80.

Por lo tanto, debe considerarse el templo de Valente como templo de la palabra poética. No es la casa bíblica de oración sino el lugar donde la palabra matriz surge. Sin embargo, este templo poético ha sido profanado y por consiguiente, la palabra se ha desvirtuado. En palabras de Valente: *los textos fueron corrompidos*. Frase que se repite dos veces. Y entre la corrupción *la palabra estaba muerta*.

5.2.3 *Interior con figuras*

Poemario publicado en 1976 y conformado por cuatro secciones. Esta obra tiene como preámbulo el poema titulado *Territorio*. No se trata de un poema en prosa. Sin embargo, es bastante significativo para adentrarse en la poética valenteana.

TERRITORIO

Ahora entramos en la penetración,
en el reverso incisivo
de cuanto infinitamente se divide.

Entramos en la sombra partida,
en la cópula de la noche
con el dios que revienta en sus entrañas,
en la partición indolora de la célula,
en el revés de la pupila,
en la extremidad terminal de la materia
o en su solo comienzo.

Nadie podría ahora arrebatarme
al territorio impuro de este canto
ni nadie tiene en tal lugar
poder sobre mi sueño.
Ni dios ni hombre.

Procede sola de la noche la noche,
como de la duración lo interminable,
como de la palabra el laberinto
que en ella encuentra su entrada y su salida
y como de lo informe viene hasta la luz
el limo original de lo viviente.⁶⁰

En este poema sobresalen múltiples alusiones a la fragmentación: *de cuanto infinitamente se divide, la sombra partida, en la partición indolora de la célula*. Fragmentación que deviene creación, alumbramiento y parto. *La partición indolora de la*

⁶⁰ Valente, J.A. *Punto Cero. Poesía 1953-1979*, op.cit., pp. 403-404.

célula rememora lo acontecido después de la fecundación. Fusión de dos células distintas que da lugar a una nueva y única. La amalgama de los opuestos cuyo fruto es la palabra poética proclamada como antítesis de la disparidad y la dualidad. La poética de Valente busca la superación de la dualidad. De lo informe surge la forma. De la noche la luz se configura. De la palabra brota el silencio. Del silencio nace el canto. Es la noche el territorio oscuro donde la palabra poética es capaz de iluminar y manifestarse. Y es precisamente este lugar profundo de la experiencia creadora el que describe *Territorio*.

Tras la apertura del poemario con *Territorio*, se despliegan una a una las cuatro secciones de *Interior con figuras*. La primera sección está compuesta por veintiún poemas diversos tanto en forma como en contenido. Poemas de carácter metapoético como *Voz desde el fondo*. Otros con referentes históricos como: *Picasso-Guernica-Picasso: 1973 y Valle*.

La segunda sección inicia con el fragmento de una cantiga de amigo cuyo autor es Nuno Fernandes Torneol.

Toda-las aves do mundo d'amor cantavan.

Vos lhi tolhestes os ramos en que siian
e lhi secastes as fontes en que bevian:
leda m'and'eu.

La cantiga da paso a siete poemas. Al igual que en la primera sección del poemario, estos poemas no presentan una homogeneidad estructural. Sin embargo, en todos es perceptible la silueta de la creación poética, del poeta sediento de iluminación, de la palabra poética aflorando desde lo opaco. El poeta hace un recorrido que inicia en la noche como espacio donde la fulguración acontece, y el cuerpo de la palabra se hace claridad. El recorrido culmina con *Meditación sobre una imagen cóncava*. Lo cóncavo como espacio dispuesto a engendrar, anidar, acoger para finalmente darse a la luz. Sin embargo, en esta *meditación* el vacío inherente a la concavidad aún no ha sido fecundado.

La tercera sección se destaca por la presencia de seis textos más cercanos al poema en prosa. Uno de ellos es *Patio, zaguán, umbral de la distancia*. (Ver Apéndice C) Este poema es dirigido al maestro cantor, el poeta cubano José Lezama Lima. Ambos poetas son cómplices en el arte de la creación. Asiduos visitantes del *patio más secreto* que sería

el centro, el abismo, lo profundo simbolizado diversamente en la poética valenteana. Para Valente, la experiencia poética ubicada en el extremo de todo lo conocido es el espacio propicio para que todo lo oculto sea visible, para que el verdadero ser de la palabra y del lenguaje, en general, sea manifestación. Por lo tanto, la *distancia* asemeja esta palabra renovada y totalmente incapaz de oponerse a la luz, porque ella misma es luz. En contraposición de la transparencia circula la estupidez, el despropósito que invade al lenguaje de servilismo y lo despoja del verdadero decir.

La última sección del poemario está compuesta por catorce poemas que prosiguen la indagación sobre la palabra, la experiencia y la creación poéticas. De diversas formas, Valente retoma una y otra vez esta inquietud fundamental, su búsqueda perenne de la palabra germinal. Nuevamente, convergen, se intercalan y cohabitan elementos característicos de sus propios cuestionamientos como la materia, la memoria, la transparencia, las sombras y la luz.

5.2.4 *Material Memoria*

En su introducción a *Material Memoria* Juan Goytisolo declara que es «el libro que marca el descenso del poeta al centro o sima de una experiencia íntima con la palabra, a su inmersión abisal que, como dirá refiriéndose a San Juan de la Cruz, es gestación de un nuevo alumbramiento.»⁶¹ El poemario publicado en 1979 compagina en una sola presencia diversas aproximaciones a la palabra matriz. En él se conjugan los pequeños poemas dotados de unos cuantos versos, las palabras solitarias en el verso hiladas por el cuerpo del poema. También está presente el poema en prosa y como punto culminante *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*.

El poemario emprende la ruta de acceso con una frase del poeta José Lezama Lima: *La luz es el primer animal visible de lo invisible*. De hecho, *Material Memoria* evoca insistentemente la labor impulsada desde los primeros versos revelados en *Serán Ceniza...* del poemario *A modo de esperanza*:

Cruzo un desierto y su secreta

⁶¹ Goytisolo, J. “Introducción a Material Memoria”. En C. Rodríguez Fer (Ed.). *José Ángel Valente. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus, 1992, p. 211.

desolación sin nombre.⁶²

Han transcurrido varios años desde la manifestación de aquellos versos que expresan las circunstancias contiguas a la experiencia poética. El poeta aún deambula en el desierto, aún busca el oasis profundo donde la palabra tiene lugar. Esta tarea emprendida desde el primer encuentro con la palabra es una labor perenne en la que *Material Memoria* es tan sólo un ciclo más. Valente describe este poemario con las siguientes palabras:

Material Memoria est une oeuvre pleine de risques; elle es la rencontré avec la mystique de l'obscurité, avec la mystique des nuits. [...] L'acte poétique es un voyage intérieur — je l'ai dit tout à l'heure — par la parole, il faut avancer à tâtons dans cette zone obscure dont parlait Jean de la Croix.⁶³

Como en las demás obras valenteanas en *Material Memoria* se percibe la presencia de la búsqueda y los tanteos del poeta en el habitáculo de la palabra. Una y otra vez trata de describir sus contornos, de hacerla más ligera, de condensarla en el poema. La palabra se vislumbra original y desvinculada de cualquier carga extraña a su propia singularidad. Es una palabra como la almendra misma: espacio vacío totalmente desligado de cualquier conexión porque orbita en una atmósfera de difícil acceso, sus raíces no se imbrican en el lenguaje del uso cotidiano sino en un lenguaje de índole trascendental. Un lenguaje desprovisto del carácter que se le ha adjudicado usualmente. Es decir, despojado del velo de lo comunicativo porque no pretende ser comprendido sino contemplado en tanto que se constituye como manifestación.

En este poemario se presentan seis poemas en prosa: *Elegía*, *Hojas de Sibila*, *A cup of tea*, *El descenso del crepúsculo esta tarde*, *Cabeza de mujer* y otro más, sin título alguno. El sexto poema en prosa es el siguiente:

LA REPENTINA APARICIÓN de tu solo mirar en el umbral de la puerta que ahora abres hacia adentro de ti. Entré: no supe hasta cuál de los muchos horizontes en que hacia la oscura luz del fondo me absorbe tu mirada.

⁶² Valente, J.A. *Punto Cero. Poesía 1953-1979*, op.cit., p. 13.

⁶³ Muñoz, M.A. “José Ángel Valente. La matière obscure”. *Europe: Revue littéraire mensuelle*, 80 (875), 2002, p. 159.

Nunca había mirado tu mirar, como si sólo ahora entera residiese en la órbita oscura, posesiva o total en la que giro. Si mi memoria muere, digo, no el amor, si muere, digo, mi memoria mortal, no tu mirada, que este largo mirar baje conmigo al inexhausto reino de la noche.⁶⁴

El tema de la mirada como punto de encuentro, como eje de total comunión remite al *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz:

¡Oh cristalina fuente,
si en esos tus semblantes plateados
formases de repente los ojos deseados
que tengo en mis entrañas dibujados! ⁶⁵

La mirada sanjuanista se refiere primordialmente al encuentro con lo divino, con el Amado, con esa mirada deseada y descubierta al interior de sí. La mirada valenteana adopta igualmente una postura reverencial pero su mirada se dirige a otro ser amado y deseado que es la palabra poética. El poema describe el encuentro entre el poeta y la palabra poética que habita en la oscura luz del fondo. Valente recurre constantemente a la figura del oxímoron. Recurso literario que acentúa otros elementos característicos de la poética valenteana como la ambivalencia entre el decir y el callar, la manifestación y el misterio. Sin embargo, es un texto proclive a varias interpretaciones. Es la mirada de la amada ¿de la amada mujer o de la amada palabra? Por otro lado, la experiencia poética puede a su vez concatenarse con la experiencia amorosa (erótica): *Entré: no supe hasta cuál de los muchos horizontes en que hacia la oscura luz del fondo me absorbe tu mirada.*

Es la exploración interior de ese otro cuerpo; el de la amada mujer. Pero también, el primer encuentro con la palabra amada. Ambas tanto mujer como palabra dotadas de un espacio vacío latente y punto germinativo.

Además, el acto amoroso-poético se desencadena a partir de una *REPENTINA APARICIÓN*. El poeta, el amado está a la espera de una inminente manifestación. No tiene dominio alguno de la amada, y cuando ésta aparece, él prosigue su actitud pasiva y contemplativa. Se deja guiar, absorber e internar en el reino de la noche.

⁶⁴ Valente, J.A. *Material Memoria*, op.cit., p. 33.

⁶⁵ De la Cruz, San Juan. *Cántico Espiritual Poesías*. Madrid: Editorial Alhambra, 1983, p. 365.

Este persistente regreso a la mirada también se aprecia en otro poema de su última publicación *Fragmentos de un libro futuro*. En él se ve claramente el verso sanjuanista.

Salí tras de ti.
Devuélveme a tus ojos
que llevo *en mis entrañas dibujados*.⁶⁶

LA REPENTINA APARICIÓN de *Material Memoria* no sólo acoge el tema de la mirada. También compagina maravillosamente con otro poema titulado *El descenso del crepúsculo esta tarde*. (Ver apéndice D)

En principio, destaca el uso repetitivo de ciertas palabras. Gris se repite seis veces. En dos ocasiones las palabras nubes, fondo, madre y duerme. Las tres últimas palabras también presentan otros vocablos análogos en el cuerpo del poema. Son respectivamente hondo, maternas y dormido. Además, el poema es núcleo de espacios y estados contrapuestos. Inicia con la luz gris y poco a poco desciende al oscuro fondo. De *la luz gris de las nubes* se desliza al *fondo, oscuro el fondo, en ti, oscura madre*. Sin embargo, tanto la luz como lo oscuro se relacionan con otra palabra: madre. La madre alberga esta dicotomía que también origina la oposición entre estar dormido y despertar. Se duerme durante el descenso rodeado por la opacidad de la luz, y en el fondo, al final del descenso debe sobrevenir el despertar. De igual forma el descenso encarnado en el poema guarda cierta analogía con el alumbramiento. Pero este alumbramiento tan particular se produce en contravía de uno cotidiano: para nacer es preciso internarse, ir al fondo.

5.2.5 *Tres lecciones de tinieblas*

Este poemario es publicado en 1980 e incluye el texto titulado *Tres lecciones de tinieblas: una autolectura*. En él Valente define las *lecciones* como «canto de la germinación y del origen o de la vida como inminencia y proximidad.»⁶⁷

De acuerdo con Valente⁶⁸ *Tres lecciones de tinieblas* se origina en las lecciones compuestas por François Couperin. Son adaptaciones del libro bíblico de las

⁶⁶ Valente, J.A. *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 80. (La cursiva es nuestra)

⁶⁷ Valente, J.A. *Material Memoria*, op. cit., p. 74.

⁶⁸ Véase *Tres lecciones de tinieblas: una autolectura*, p. 73.

Lamentaciones escrito por el profeta Jeremías, quien expresaba su aflicción ante la destrucción de Jerusalén por los Babilonios. Savelsberg⁶⁹ indica que dentro de la música sacra francesa del barroco, el género de las Lamentaciones fue muy apreciado y durante esa época se hicieron varias versiones.

Tanto el poemario valenteano como las composiciones barrocas se fundamentan en el texto sagrado y en el sustrato conformado por el alfabeto hebreo y el significado especial de las letras. En su *Autolectura* Valente define la estructura convergente de las *lecciones*:

Contempladas en su conjunto, las lecciones ofrecen dos ejes. Un eje vertical y un eje horizontal. El eje vertical es el de las letras, que permitirían leer, como en un acróstico, todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de la materia del mundo. El eje horizontal es el eje de la historia, el eje de la destrucción, de la soledad, del exilio, del dolor, del llanto del profeta que termina con este lacerante aviso: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*. Pero convertirse al Señor es convertirse a las letras, remitirse al eje de las letras.⁷⁰

A este convertirse y la relación implícita entre el lenguaje y lo divino se refiere la frase inicial de las *lecciones* «El Santo, bendito sea, reside en las letras» del rabí Dov Baer de Mezeritz (1710-1772).

El poemario está compuesto por tres lecciones que de alguna manera semejan el *sacrum triduum* (triduo pascual) celebrado en la Semana Santa para conmemorar la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Estos tres términos evocan el *perpetuum mobile* de formación, destrucción y nueva formación.⁷¹

La primera lección está compuesta por cinco poemas: *Alef, Bet, Guimel, Dalet y He*. La segunda contiene cuatro poemas: *Vav, Zayin, Jhet y Tet*. En la tercera se retoma la composición quintuple con *Yod, Caf, Lamed, Mem y Nun*.

Algunas palabras repetidas con frecuencia a lo largo del poemario son: oscuro, cóncavo, aguas, húmedo, despertar y luz. Estas palabras se sustancian en dos planos incesantemente fusionados: superior-inferior, exterior-interior, profundidad-superficie como parte de un proceso de iluminación y despertar originado en la palabra individual y aislada

⁶⁹ Véase Savelsberg, F. *Aproximaciones a Tres lecciones de tinieblas de José Ángel Valente*, pp. 69-74.

⁷⁰ Valente, J.A. *Material Memoria*, op. cit., p. 74.

⁷¹ Véase Savelsberg, F. op.cit., p. 129.

para extenderse a un lenguaje más trascendente. Este proceso es evidente en la continua reiteración de imágenes, palabras, planos, en el singular empleo de la puntuación provocadora del silencio entre palabras y del carácter fragmentario de los poemas que parecen ser mosaicos urdidos con trozos dispersos.

A diferencia de los poemarios anteriores que presentan el poema en prosa como una mínima parte de la composición total, *Tres lecciones de tinieblas* está constituido enteramente por poemas en prosa de variada longitud que pese al carácter fragmentario interno manifiestan una rotunda unidad de sentido. Aluden en conjunto al centro, la germinación, al perpetuo engendramiento de la creación poética que inicia en *Alef* como fuente de revelación y define en *Nun* su identidad cíclica e infinitamente generadora de la forma y del lenguaje.⁷²

Bet es el segundo poema de la primera lección. (Ver apéndice E) La letra hebrea *Bet* indica casa pero también dualidad o división. El poema inicia precisamente con una seriación de palabras relacionadas con su significado: *casa, lugar, habitación, morada*. Esta seriación se repite de nuevo. Sin embargo, *morada* es alternada por memoria: *casa, lugar, habitación, memoria*. Además, la atmósfera que rodea esta «casa» es oscura y acuosa. También la describen otras dos palabras muy recurrentes en el lenguaje de Valente: *cóncavo* y *centro*. Es una *morada vacía* que se prepara para recibir y acoger. En el recorrido del poema el espacio donde acontecerá el despertar, la fulguración, se transforma poco a poco. En un principio es un lugar indeterminado del cual sólo emergen imágenes relacionadas con las palabras iniciales: *casa, lugar, habitación, morada*. Pero paulatinamente perfila su silueta y se define en una estancia, en un cuerpo.

Por otro lado, es particular la oscilación del poema entre lo que ha de ser y lo requerido para propiciar ese ser: *para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión*. Se describe un proceso de contracción y recogimiento posteriormente revertido: *se despiertan, como de sí, las formas*.

También es notoria la presencia de los verbos y su especial disposición. Ante el poema se percibe la descripción discontinua de sucesos: *empieza, tenga, se hace, está,*

⁷² Véase Benlabbah, F. *En el espacio de la mediación. José Ángel Valente y el discurso místico*, pp. 390-411.

fecunda, se despiertan. Existe un acontecimiento en proceso y un testigo que permanece en pasiva observación hasta el final cuando el poema es vertido en otro plano: *yo reconozco a tantas mi morada.* También existe otra forma verbal única en el texto: *ven sobre las aguas: dales nombres.* El yo lírico se dirige a alguien o algo más, le extiende una invitación totalmente sugerente en el cosmos del poema, le invita a nombrar. Mediante la nominación tiene lugar el reconocimiento final. De esta manera, el proceso cíclico iniciado en *casa* concluye en *morada* como punto de partida para nuevas manifestaciones.

Sobre este poema Benlabbah⁷³ opina que expresa la revelación del lenguaje, pero además, el lenguaje permite revelar todo lo creado. El lenguaje despliega dos acciones paralelas y complementarias. Revela la morada de todo lo existente y se revela como morada de todo lo creado.

Por otro lado, Savelsberg⁷⁴ no se refiere a la revelación sino a la creación. Desde su perspectiva el poema describiría la unión de dos principios: lo masculino y lo femenino; y en un nivel metapoético la energía de la producción creadora y la memoria (bet) donde se aposenta la materia prima de la poesía.

Son dos apreciaciones recíprocas porque lo que tiene morada, fulguración, presencia en *Bet* es precisamente una palabra aún desconocida y por lo tanto, plena para cimentar tanto la revelación como la creación.

En la segunda lección está el poema *Jhet*. (Ver apéndice E) Al igual que en *Bet*, este poema presenta la confluencia de dos planos de sentido. Por un lado, el plano exterior convoca palabras como: aire, alto, llama, y acciones como: sube y pugna. Por su parte el plano interior abraza las palabras raíz, oscuro y yace. En este universo de sentido sobresalen las palabras flujo y vagido, originadas en el interior y perceptibles en el exterior.

A diferencia de *Bet*, *Jhet* no inicia con una seriación de palabras sino con una exhortación: *Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre.* Y en la brevedad del poema se hace un rodeo por ese ser sin nombre. Cada detalle sobre ese ser aún anónimo está cargado de ambigüedad y no aporta ningún signo que permita dilucidarlo porque es descrito al fusionar los dos planos del poema: *lo que es raíz y no ha advenido al aire: el flujo de lo oscuro que sube en oleadas: el vagido brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto.*

⁷³ Véase Benlabbah, F. *En el espacio de la mediación. José Ángel Valente y el discurso místico*, p. 400.

⁷⁴ Véase Savelsberg, F. *Aproximaciones a Tres lecciones de tinieblas de José Ángel Valente*, p. 110.

Finalmente, la raíz originaria surge como llama o raíz invertida. También es significativa la referencia al fuego como raíz y remonta a otras palabras de especial simbología en el itinerario valenteano como luz, fulguración, alumbrar, despertar, antorcha. Todas ellas en íntima relación con lo luminoso e irremediablemente fugaz. La llama resplandeciente está destinada a ser ceniza. Al respecto, Savelsberg⁷⁵ afirma que ese ser anónimo del poema es la antepalabra que aparece como un chispear para alcanzar la determinación y sentido en el acto de creación poética. No obstante, este estado no es permanente y se deshace una y otra vez en infinitas partículas de sentido.

Tres lecciones de tinieblas concluye con el poema *Nun*. (Ver apéndice E) Aunque es el poema final, parece sugerir un retorno al ciclo fundado en *Alef*. Semeja una letanía que reitera una y otra vez las palabras *para que* seguidas de todo lo no existente pero que subyace en el anhelo de ser. Para enfatizar esta noción de lo que aún no ha emergido a la existencia está escrito totalmente en modo subjuntivo. Sin embargo, destaca la oración inicial porque es la única en todo el poema dirigida a un *Tú* que remite a un cuerpo, a un espacio de engendramiento, de multiplicación, renacimiento, renovación y eternidad.

Además tanto *Alef* como *Nun* concluyen con las mismas palabras *oh Jerusalem*. Benlabbah⁷⁶ circunscribe el cierre de los dos poemas a su interpretación de Jerusalén como templo, metáfora del lenguaje. Además, expresa el carácter polisémico de la palabra *hoja* como metáfora de la hoja blanca que acoge las palabras del poeta.

5.2.6 *Mandorla*

Este poemario publicado en 1982 está compuesto por cuatro secciones. La primera contiene diecisiete poemas. Cinco de ellos son poemas en prosa: *Desnudo*, *La forma*, *Espacio*, *Pájaro loco*, *escándalo e Ianua*. La segunda sección la conforman ocho poemas. Los poemas en prosa son *The child is father to the man* y otro no titulado que inicia con la frase *LA IMAGEN se desdobra en el espejo*. La tercera sección está casi completamente habitada por poemas en prosa a excepción del primero. Son siete breves poemas de los cuales tan sólo el último recibe un título: *Il Tuffatore*. La última sección alberga dieciocho

⁷⁵ Véase Savelsberg, F. *Aproximaciones a Tres lecciones de tinieblas de José Ángel Valente*, p. 118.

⁷⁶ Véase Benlabbah, F. *En el espacio de la mediación. José Ángel Valente y el discurso místico*, p. 406.

poemas. Los poemas en prosa son *Del Inca* y *Sísifo o el error del dios*. El poemario inicia con un fragmento del poema *Mandorla* de Paul Celan.⁷⁷

In der Mandel -was stecht in der Mandel?
Das Nicht.
(En la almendra -¿qué hay en la almendra?
La Nada.)

Este fragmento supone la puerta de acceso al vacío engendrado en *Mandorla*, a las cuatro secciones que como cuatro estaciones configuran y modelan el ciclo vital iniciado con el poema *Mandorla* y completado en el último poema de la cuarta sección titulado *Muerte y resurrección*.

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

Acaricié tu sangre.

Me entraste al fondo de tu noche ebrio
de claridad.

Mandorla.⁷⁸

Mandorla como primer poema está inscrito en la significación etimológica de almendra. Ihmig⁷⁹ ha planteado diversos niveles de lectura para este poema. Ella habla de un primer nivel en el cual se percibe la almendra lírica. En un segundo nivel, la almendra es erótica y metáfora del sexo femenino. El tercero evoca la almendra-matriz como el seno materno. Luego, aparece la almendra mística realzando la simbología afin entre la experiencia mística y la experiencia poética. Este cuarto nivel se distingue por la sacralización de lo corporal. Por su parte, el quinto destaca la almendra alquímica

⁷⁷ Las traducciones que Valente hizo de este poeta figuran en el texto *Lectura de Paul Celan* publicado por Rosa Cúbica en 1995 y en *Cuaderno de Versiones* publicado por Círculo de Lectores- Galaxia Gutenberg en 2002.

⁷⁸ Valente, J.A. *Material Memoria*. (1979-1989), op.cit., p. 81.

⁷⁹ Véase Ihmig, A. “El silencio de José Ángel Valente y Antoni Tàpies”. *Revista de Literatura Quimera*, 168 (Abril), 1998, pp. 14-25.

considerada como símbolo de lo esencial escondido y de la iluminación interna. El sexto nivel remite a la relación subyacente entre la poética valenteana y la cábala. En el séptimo se considera otra de las acepciones de la palabra mandorla como aureola y símbolo de superación del dualismo. Finalmente, Ihmig expone un octavo nivel como almendra mándala en relación con ciertas características propias de las filosofías del Lejano Oriente. Algunos ejemplos de poemas en prosa de *Mandorla* son:

Escribir es como la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño o de los sueños, sino de los barro oscuros donde las figuras de los sueños fermentan. Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar.⁸⁰

El poema inicia con una sugerente comparación entre escribir y la segregación de la resina. No se trata de un acto sino de una formación natural. Este carácter natural se contrapone a una concepción artificiosa del fenómeno literario. La escritura parte de un lento engendramiento regido por ella misma.

Luego de esta apertura, las enumeraciones prosiguen: *Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo*. Los elementos de esta enumeración tienen ciertas correspondencias. Todos dependen de la existencia del agua. El musgo vive en lugares sombríos y bastante húmedos. Absorbe la humedad del ambiente. La arcilla es el fruto del desgaste de ciertas rocas y se hace flexible y maleable debido al agua. El limo se refiere al lodo depositado en el fondo de las lagunas o en sitios bajos y húmedos. Ellos al igual que la escritura participan de la formación gradual y natural generada en contornos oscuros y abisales. Además la última frase: *Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar* describe el estado del poeta en espera del fulgor de la palabra y atento a lo que ella tiene para decirle.

Otro poema que transita nuevamente la temática de la escritura y la palabra poética es el siguiente:

Al maestro cantor
MAESTRO, usted dijo que en el orbe de lo poético las palabras quedan retenidas por una repentina aprehensión, destruidas, es decir, sumergidas en un amanecer en el que ellas mismas no se reconocen. Hay, en efecto, una red que sobrevuela el pájaro imposible, pero la sombra de éste queda, al fin, húmeda y palpitante, pez-pájaro, apresada en la red. Y no se reconoce la

⁸⁰ Valente, J.A. *Material Memoria*. (1979-1989), op.cit., p. 115.

palabra. Palabra que habitó entre nosotros. Palabra de tal naturaleza que, más que alojar el sentido, aloja la totalidad del despertar.⁸¹

Este poema está dedicado al poeta José Lezama Lima, el maestro cantor. Exento de las enumeraciones características de otros poemas apela a la repetición constante de *palabra*. Se reitera cuatro veces constituyéndose en su leitmotiv. Sin embargo, el advenimiento de la palabra tiene lugar después de haber sido despojada de su antiguo ser. Esto se expresa en un campo semántico que describe la creación a partir de la destrucción: *retenidas, aprehensión, destruidas, sumergidas, no se reconocen, apresada*. Como en otros poemas valenteanos se aprecia la coexistencia de dos planos disímiles. Por un lado el sobrevuelo del pájaro se contrapone a la retención, la aprehensión, la inmersión. No obstante, el dualismo se desvanece ante la fusión de los opuestos: la sombra del pájaro es apresada en la red, y finalmente se torna húmeda y vital. Todo reside en la unidad condensada en el pez-pájaro. Pez-pájaro como expresión de la palabra original y contrapuesta a toda escisión. Palabra capturada por la red del poema.

La tercera sección del poemario concluye con *Il Tuffatore*. Este poema es ejemplo del vasto tejido intertextual en la obra de Valente. Frecuentemente remite a eventos históricos, sucesos alojados en otras literaturas, a sus propias influencias o a los textos traducidos por él. En este caso el antecedente es *Il Tuffatore* del poeta italiano Eugenio Montale que fue traducido por Valente. (Ver Anexo I)

Il Tuffatore

No estamos en la superficie más que para hacer una inspiración profunda que nos permita regresar al fondo. Nostalgia de las branquias.⁸²

En la imagen del clavadista aflora la presencia del poeta que se interna en la morada de las palabras. Poeta como testigo de lo impronunciable donde los opuestos: la nada y el todo subyacen. Montale caracteriza a los habitantes de la superficie (objetos, personas) como muertos. El verdadero nacimiento es fruto de la inmersión, del encuentro

⁸¹ Ibid., p. 118.

⁸² Ibid., p. 120.

con el abismo, con lo profundo. Por su parte, Valente define el hálito, la inspiración como la única razón para habitar la superficie y preparación para la inmersión vital.

No obstante, esta inmersión también trasciende el plano del lenguaje. Es, en términos de Valente, la palabra que se sumerge para encontrar la antepalabra, su pasado y su ser original.

Mandorla es descripción del ciclo vital. Su última fase se define en la cuarta sección del poemario. Los dieciocho poemas que la conforman están abundantemente nutridos por la presencia de la muerte. Son versos mortecinos: *también mueren los dioses; quebrantaron al fin todos los huesos; la sala repleta de espectadores muertos; estamos como rotos o quebrados de todas las junturas igualmente; morir no tiene cuerpo*. Es el cierre del ciclo y el posible desencadenamiento de un nuevo proceso de engendramiento, vida, muerte y resurrección. El poeta consiente esta idea con los últimos versos de *Mandorla*.

No estabas tú, tu cuerpo, estaba
sobrevivida al fin la transparencia.⁸³

5.2.7 *No amanece el cantor*

Este poemario fue publicado en 1992 y comprende dos secciones totalmente compuestas por poemas en prosa. La primera de ellas se titula «No amanece el cantor» y contiene veintidós poemas. La segunda sección se denomina «Paisaje con pájaros amarillos» compuesta por treinta y dos poemas. Cada poema es presentado en una página. Por lo tanto, los textos se destacan en el fondo blanco y vacío de la hoja. Son de variada extensión; algunos abarcan unas cuantas líneas y otros tienen como máximo dos renglones. Algunos presentan breves sucesos, toman como pretexto de escritura el otoño, el mar, los pájaros, el cuerpo femenino, la escritura misma. Otros se desarrollan en el lapso de una frase y hay algunos que se condensan en una pregunta. No obstante, en la primera sección todos acceden a otros estratos de sentido donde la simbología valentiana resplandece. Las

⁸³ Ibid.,p. 144.

palabras ceden a lo oscuro, gris, desértico, al fondo, la inmersión, las aguas, el límite, la transparencia.

En la segunda sección del poemario el matiz expresivo está teñido de dolor y ausencia. Son poemas que Valente escribió tras la muerte de su hijo. La gran mayoría de ellos se despliega en el espacio de dos a cuatro líneas. Unos pocos cruzan este margen y se sitúan entre las siete y las diez líneas.

Finalmente, es importante destacar que ningún poema está titulado. En el índice del libro se retoman las primeras palabras del poema a manera de título. En la primera sección el poema *Y tú* descubre la senda de su universo en una solitaria pregunta.

Y tú ¿de qué lado de mi cuerpo estabas, alma, que no me socorrías?⁸⁴

Lo poético no reside en la abundancia de palabras, sino en la palabra justa. Y este brevísimo poema es ejemplo de ello. Es una pregunta que se sostiene a sí misma y elabora a partir de sí un vasto y complejo orbe poético. No se indaga por *dónde estabas* sino de *qué lado de mi cuerpo estabas*. Por lo tanto, de acuerdo con la concepción valenteana de materia y espíritu, se infiere que estas dos dimensiones, expresadas en el poema con las palabras cuerpo y alma, habitan un solo ser. El yo lírico cuestiona al tú simbolizado en el alma. Sin embargo, esta pregunta alberga tres presencias distintas pero fusionadas: el cuerpo, el alma y el yo lírico que no fue socorrido.

Un poema más extenso es *Imágenes*. (Ver Apéndice G) Está constituido por varios tipos de enumeración. En primer lugar, las repeticiones sucesivas de una misma palabra forman el cuerpo de una frase. *Imágenes de imágenes de imágenes. Ecos de ecos de ecos*. Esta repetición tan persistente de una misma palabra contribuye a dar un sentido de desgaste. Además, el ambiente ajado circunscrito en el poema es reforzado por otro tipo de enumeración: *Textos borrados, reescritos, rotos. Signos, figuras, cuerpos, recintos arrasados por las aguas*. Esta enumeración se destaca por la aliteración del fonema /r/. El sonido rítmico de la destrucción y el quebrantamiento. Este primer bloque del poema se acopla con las palabras subsiguientes: *polvo, morada sin memoria*. Luego, como centro del poema surge la pregunta: *¿Quién te tuvo?* A partir de ella el segundo bloque del poema

⁸⁴ Valente, J.A. *No amanece el cantor*; op. cit., p. 23.

remite al vacío indicado por palabras como *eco*, *bóveda*, *desolación*. El vacío señalado no es físico, es quizás el vacío de la palabra, del lenguaje servil y utilitario tan rudamente criticado por Valente. En ese espacio estéril e insustancial habita el silencio. Silencio que no simboliza la ausencia de la escucha, sino la muerte de la voz, de la palabra que ha sido vulnerada y entregada a los depredadores: *Abrieron los augures las entrañas del dios y entregaron su cuerpo lacerado a los depredadores*.

En la segunda sección titulada «Paisaje con pájaros amarillos» aparecen poemas como *De tu anegado corazón*, *Lentas siguen* y *Para cuan poco*. (Ver Apéndice G) Estos tres poemas son una muestra del duelo tras la muerte de alguien querido. En el primero de ellos destaca la palabra ANEGADO. Valente no alude a un corazón yerto o exánime. Por el contrario, esta palabra puede entenderse como corazón sumergido, empapado, mojado. Corazón entre las aguas. Pero también, como corazón naufragado, zozobrado, perdido. Además la voz se ha hecho vaho, aún más etérea e inasible de lo que era en vida. Luego, en un segundo movimiento del poema el tono se torna exhortativo: *Habítame con ella*. Finalmente, se expresa la negación: *Ni siquiera la muerte pueda de mí jamás arrebatarte* como forma de asir lo evidentemente ausente, de darle cuerpo a lo que subsiste tan sólo como forma del espíritu.

La expresión de nostalgia y negación del primer poema da paso a la terrible conciencia de lo rutinario y monótono manifestada en *Lentas siguen*. La vida se desgaja, se rompe y se fractura pero ante la muerte predomina la imperturbabilidad: *LENTAS SIGUEN las lunas a las lunas, como cede a la luz la luz, los días a los días*. La sensación de lentitud, de vano proceder es amplificadas por dos recursos. Primero, la repetición de las palabras *lunas*, *luz* y *días*. En segundo lugar, se presenta la aliteración del fonema /s/ que anuncia el paso del tiempo, evidente pero irremediabilmente inasible. Todo lo bordea, lo toca, lo modifica sin poder ser controlado o inhibido.

El poema concluye con dos frases lapidarias: *Vivir es fácil. Arduo sobrevivir a lo vivido*. La primera de ellas genera un inicial sentimiento de rechazo. Pero al leer la segunda, el rechazo se convierte en comprensión de una certeza rotunda. La vida es un brevísimo fragmento avasallado por la constante precipitación de la sobrevivencia.

En relación con la sutil dicotomía de vivir y sobrevivir continúa el tercer poema: *Para cuan poco*. Su primera frase realza aún más la expresión de la fatalidad de la vida y la

preponderancia de la sobrevivencia. *PARA CUAN POCO nos sirvió vivir*. La extinción de la vida abre un proceso de conciencia de la mutua identidad que ahora naufraga en la repentina separación. La frase final del poema *apenas en el límite soy un tenue reborde de inexistente sombra* se asocia con el cierre del segundo poema: *Vivir es fácil. Arduo sobrevivir a lo vivido*. La muerte ha quebrantado el plano vital del yo lírico. Nunca más éste será retornado a la vida porque tan sólo es tenue reborde de inexistente sombra. La sobrevivencia ha comenzado.

5.2.8 *Fragmentos de un libro futuro*

Este poemario fue publicado póstumamente en el año 2000. Incluye ochenta y ocho poemas de los cuales veinticuatro son poemas en prosa. Al igual que en el poemario *No amanece el cantor*, todos los poemas carecen de título e irrumpen vocablo tras vocablo en la página blanca. Los poemas en prosa abarcan distintas gamas de longitud. Algunos se desprenden en una sola línea, otros trascienden la barrera de las cinco líneas y el más prolongado de todos alcanza el límite de las veintiuna.

Son los últimos poemas de Valente, y conforme a la obra de su vida, retorna insistentemente a los símbolos característicos. Se perfilan múltiples presencias habituales en su universo poético como: la caída vertical, la perenne sucesión de las aguas, las persistentes incursiones al cuerpo femenino, el espacio vacío, el umbral fulgurante, la noche fecunda, entre otras. Sin embargo, aparentemente se intuye que la búsqueda poco a poco se difumina, la soledad se apodera del poeta y las palabras prefiguran la partida: *se va deshaciendo en leves jirones de nada el mundo; todo está roto, mutilado, caído a ciegas desde un cielo sombrío. Nada me alumbra en esta hora; Me cruzas muerte con tu enorme manto de enredaderas amarillas*.

Se evidencia la constancia de palabras como tiempo, vacío y nada. Como ejemplo de ello se revelan las propias palabras de Valente.

Ha pasado algún tiempo. El tiempo pasa y no deja nada. Lleva, arrastra muchas cosas consigo. El vacío deja el vacío⁸⁵.

⁸⁵ Valente, J.A. *Fragmentos de un libro futuro*, op. cit., p. 34.

Este trozo forma parte de uno de los poemas en prosa de este poemario. (Ver Apéndice H) Inicia una cadena significativa a partir de la inasible figura del tiempo. Pero el tiempo no es ni vacío ni nada. Su presencia lo contiene todo; es capaz de absorber, desgastar y vaciar. La cadena evoluciona a lo largo del poema, se entrelaza aún más hasta conjugar la inasibilidad del tiempo con la inmensidad del mar. En un primer momento la mirada poética tan sólo es testigo de esta realidad irrevocable. Sin embargo, esta perspectiva declina en un *nosotros: nos va gastando; nos da la transparencia*. Y finalmente, mar y tiempo se conjugan en una última sentencia, cómplices en su inmensurable naturaleza, en la prisión perpetua que lo contiene todo.

Este poema se enlaza con otros que contienen la misma presencia de inciertas realidades, sombras, lo indescifrable, lo inextinguible. Transita el camino de las sentencias plenas de agudeza, de versos iluminadores y poemas en prosa condensados en una sola frase contundente.

Y todas las cosas para llegar a ser se miran en el vacío espejo de su nada.⁸⁶

Este brevísimo poema nuevamente anuncia la concavidad, el espacio vacío como punto de origen, lugar de la germinación y verdadero principio de todo proceso creador. Son líneas incandescentes que participan la poética de Valente.

5.2.9 Casos especiales: *El fin de la Edad de Plata y Nueve Enunciaciones*

Para los estudiosos de la obra de Valente, estos dos poemarios plantean problemas de adscripción genérica. Benigno León⁸⁷ hace un valioso repaso por varias apreciaciones al respecto.

En general, y de estos dos títulos, cabe decir que Valente tiende a bordear los límites del poema en prosa. Se sitúa en ese espacio en el que es muy difícil decantarse de una manera tajante. No debemos olvidar que el poema en prosa es un género más libre y de límites menos definidos que otros géneros, y de ahí que debamos aceptar la posibilidad de que sobre algunos textos no podamos dar una adscripción definitiva.⁸⁸

⁸⁶ Ibid., p. 78.

⁸⁷ Véase León Felipe, B. “La poesía en prosa de José Ángel Valente”. *Revista de filología*, 20, 2002, pp. 161-176.

⁸⁸ Ibid., p. 173.

Por lo tanto, se les ha catalogado como obras que fusionan la presencia del relato lírico, el poema en prosa, e incluso se han denominado algunos de sus textos como pequeños cuentos.

El fin de la edad de plata inicia con dos versos del poema *Los trabajos y los días* escrito por Hesíodo: *Una raza de plata, muy inferior a la primera, fue creada después por los moradores del Olimpo*. Este poemario está dividido en tres secciones. La primera de ellas está compuesta por dieciséis textos de notable longitud y con varios elementos narrativos y descriptivos.

En la segunda sección aparece un texto único titulado *El regreso* e inaugurado por dos epígrafes en relación con el escritor cubano Calvert Casey. El primero: *pensó que ya nunca volvería a tartamudear. Sintió que sonreía*, es un fragmento extraído del libro de cuentos *El regreso* escrito por Casey. El otro epígrafe se refiere a las circunstancias de su muerte: suicidio y exilio.

De acuerdo con Benigno León⁸⁹ este texto subdividido en diez fragmentos con cierto grado de autonomía, se trata de un poema en prosa complejo que concatena variadas reflexiones sobre la muerte y el vacío.

La sección culminante de este poemario presenta dieciocho textos de diversa configuración. Algunos conservan rasgos narrativos como *Acto público* y *El señor del castillo*. Otros como *Dies irae* y *Pseudoepigrafa* se acercan mucho más a las características del poema en prosa. (Ver Apéndice I) Organizados bajo el efecto de la brevedad dinamizado por imágenes carentes de lógica, designaciones sin vínculo a un referente inmediato y el exquisito juego de la resistencia y la confrontación establecido por un lenguaje consumado al límite.

Por su parte, *Nueve Enunciaciones* publicado en 1982 se compone de nueve textos bastante opuestos estructuralmente. Algunos de ellos rozan las tres páginas como *Hagiografía* y *La visita*. Otros se condensan en un largo párrafo como *Variación sobre el ángel* y *Biografía*. (Ver Apéndice J)

De este breve poemario Benigno León⁹⁰ califica como poemas en prosa *Biografía*, *Variación sobre el ángel*, *Sobre la imposibilidad del impropio*, *Un encuentro* y *La última*

⁸⁹ Véase León Felipe, B. *La poesía en prosa de José Ángel Valente*, p. 172.

⁹⁰ Véase León Felipe, B. *La poesía en prosa de José Ángel Valente*, p. 172

lección. (Ver Apéndice J) Estos textos distan de las características hasta ahora conocidas en los poemas en prosa valentanos. Aunque en ellos se delata la presencia de situaciones cotidianas en el devenir poético de Valente como Orense, la escritura, la crítica a la falsa poesía y los poetas ávidos de glotonas y extravagantes palabras.

También es particular la frase que encabeza este poemario: *Para decir la palabra yo hemos de saber decirla en ausencia de quien la enuncia*. El verbo *enuncia* y el nombre del poemario *Nueve enunciaciones* parecen anunciar nueve intentos de ausentarse, de replegarse para finalmente poder dar cabida al *yo*.

Probablemente el noveno intento, manifestado en el poema final *La última lección*, exprese la ausencia necesaria. En él se destacan tres términos: *tonos* como referencia a la tensión unificadora; *speculum* que designa imagen-espejo y *sperma* como semilla. No son palabras dispuestas por casualidad. Por el contrario, ellas también indican esa labor de enunciación, de autorepresentación. Pero en un contexto mucho más amplio, son elementos inherentes a la simbología de Valente: espejo, semilla y el indispensable estado de tensión en el cual las palabras alumbran su ser original.

La enunciación requiere inmersión. Valente configura la consumación de este estado con las palabras que concluyen *Nueve enunciaciones*.

Miré hacia atrás. A mis espaldas, los dientes se cerraron. Entré en la sombra.⁹¹

6. ALGUNAS IDEAS SOBRE LA TRADUCCIÓN LITERARIA EN ESPAÑA

La múltiple mirada convocada en este trabajo se completa con el tercer elemento en convergencia: la traducción literaria. No obstante, las ideas plasmadas se distancian de la teoría tradicional de la traducción. Es importante aclarar que no se ignoran los postulados y

⁹¹ Valente, J.A. *El fin de la edad de plata seguido de Nueve Enunciaciones*. Barcelona: Tusquets Editores, 1995, p. 159.

estudios fundamentales en el desarrollo de la disciplina, pero es primordial aproximarse a la labor del traductor literario desde el devenir de su ininterrumpido diálogo con la literatura y los fenómenos que ésta acoge. Adentrarse en la comprensión de la labor traductora desde la perspectiva del quehacer cotidiano, del violento trance que implica desentrañar el sentido y descubrir la morada de lo no dicho, del sustrato textual delineado con el lenguaje de la evocación.

Este capítulo convoca la mirada del traductor sobre su propia labor. Se presenta la otra cara de la traducción visualizada desde el taller donde la palabra desprende su esencia, rehúye la intromisión o se niega a habitar otro espacio ajeno al propio: es el taller del traductor, del llamado mediador cultural y perenne explorador del contorno de las palabras.

Por lo tanto, en este capítulo se aprecia la mirada de la traducción a la luz de los traductores.

6.1 La traducción de poesía a la luz de los traductores

*¿A qué sirve el lenguaje si no insinúa
(invoca) lo imposible?
Emilio Adolfo Westphalen*

El traductor de poesía se debate con una palabra escurridiza y engañosa. Se encamina en el laberinto de sentido labrado por el poeta. Sin embargo, para acometer su labor es indispensable algo más que la teoría. Se requiere el acceso profundo al universo del poeta, a su historia y también a la materia genésica de su obra. En palabras del poeta y traductor Jorge Riechman

si pretendemos traducir a uno de los grandes poetas modernos, necesitamos conocer al dedillo su obra entera, con sus peculiares núcleos semánticos, términos técnicos, diálogos internos, campos de fuerza intelectuales, derivas ideológicas, geografías sentimentales. Y no sólo eso sino que además será menester situar esa obra en su total contexto biográfico, histórico, filosófico y literario. Hemos de conocer bien la vida del autor, las circunstancias históricas en que se desarrolló, la tradición poética donde se insertan los textos originales, las corrientes de cultura y pensamiento de la época (incluyendo sus vocabularios específicos) [...] Hay que aprender el

idiolecto del autor (¡una lengua extranjera dentro de una lengua extranjera!)⁹²

El traductor ha sido denominado mediador cultural, traidor, archilector, autor. También se ha hecho referencia a su invisible condición y responsabilidad. No obstante, su labor surge del amor, de la vibrante pasión e íntima comunión establecida entre el lector-traductor y el texto. Esta identificación de los pliegues sensibles del texto y la abrupta percepción de su centro refulgente constituyen el valor agregado de toda traducción. La hacen valedera y realzan su sentido. Pero además, este acto de amor implica lecturas que permitan iluminar los senderos escabrosos, descifrar los artificios, penetrar las delusorias cavernas que conforman la red textual; búsqueda de claves, exploración de las pistas que el texto accede a entregar, lucha con la opacidad de la palabra y hallazgo de su cadencia rítmica.

Desde la teoría y la práctica traducir implica más que una notable habilidad lingüística. La labor del traductor, y específicamente del poeta-traductor connota diversos motivos. La traducción puede nacer del usual encargo, pero también puede tener otros matices y cimentarse en el apasionante encuentro entre el texto literario y el lector sagaz, hábil explorador de sus abismos constitutivos. Este encuentro suscita otra serie de facetas de la labor traductora compaginadas con varias nociones teóricas.

Es importante especificar que el traductor no obra de espaldas a la teoría. Ésta es una señal que le permite dar una primera estructura a su actividad. Sin embargo, el verdadero conductor de la traducción es el texto mismo. El traductor depende considerablemente de lo que el texto acceda a revelar, de aquello oculto en los intersticios del lenguaje, y también de aquella raíz evasiva de lo no dicho.

Su acercamiento al texto configura un campo semántico donde son recurrentes definiciones de su propia tarea como forcejeo con el lenguaje, actividad de recomposición, ámbito de los cambios y las transformaciones, lectura a fondo, forma legítima de

⁹² Riechman, J. “Sobre camareros humildes, aduaneros pertinaces y traducción de poesía. Mi experiencia como traductor de René Char”. En J. Doce (Ed.). *Poesía en traducción*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007, pp. 55-56.

apropiación, acto de respeto por la obra original, acarreo textual, perpetua e irresoluble negociación, acción de rescate, camino de aprendizaje, entre otras.

Quizás la traducción como camino de aprendizaje acoja las demás definiciones. La tarea del traductor es un continuo aprender. En el diálogo íntimo con el texto el traductor ejerce una excepcional labor de lectura que efectivamente lo consolida como un mediador. Mediador entre el universo simbólico arraigado en el escritor y cimentado en el texto, y el lector imbuido en un contexto cultural que demarca su horizonte de expectativas.

Al ser traductor de poesía, su interlocutor (el poema) está dotado de infinidad de pliegues. Por lo tanto, su tarea también se sustancia en la percepción de las sutilezas adheridas al poema, en el enlace inmanente de forma y substancia, palabra e imagen, sonido y sentido, lo dicho y lo no dicho. Esta otra instancia de su rol como mediador entraña la inmersión en lo profundo del poema en busca de su verdad íntima, del palpitante eje de su existencia donde las palabras están dotadas de la infinidad del sentido. La univocidad desaparece y entra en juego el lenguaje del desplazamiento, de la metonimia y la metáfora, de la sugestión y la evocación. El traductor penetra en este universo sugerente no para transferir un texto sino para difuminar una experiencia estética. Para hacerlo crea un texto análogo donde la esencia del original pueda cobrar vida de nuevo.

La traducción no difunde, no informa, no aclara ni interpreta; tan sólo muestra, hace manifiesto, hace existir algo que antes no estaba y cuya existencia ya no podemos revocar sin ejercer una profunda violencia [...] El traductor que convierte su traducción en una glosa, explicación o interpretación explícita de otro texto, que aprovecha su tarea para aclarar u ordenar los términos necesariamente turbios o desordenados del original, está siendo infiel o indigno a la sustancia misma de su trabajo.⁹³

De esta forma, a los múltiples roles asignados al traductor debe sumarse el de creador. No es creador del sentido poético en una nueva lengua, es creador de un nuevo espacio donde el poema se manifiesta a sí mismo. Es también cómplice de la naturaleza poética esencialmente alejada del decir común. Ante el poema sólo es posible la actitud de espera porque su ser no es revelado en una primera lectura atenta únicamente al signo

⁹³ Doce, J. "Poesía en traducción". En J. Doce (Ed.). *Poesía en traducción*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007, pp. 251-252.

lingüístico. El traductor ha de ser consciente de lo expresado por Bonnefoy: «La poesía no significa, muestra.»⁹⁴

El lenguaje en su corto decir –en su decir común- no logra abarcar la inmensidad del sentido. En esta carencia germina el espíritu del poema; su escurridiza e inaprensible naturaleza que constituye la gran apuesta del traductor: vislumbrar la investidura del poema y crear a partir de ella algo nuevo capaz de preservar el halo de su germen, el espíritu de la palabra originaria y su poder de excitación.

Si el poema lleva al lenguaje al límite, la labor traductora ha de transitar la ruta para hallarlo, palpar su textura y revestirla de un nuevo halo capaz de prolongar el exceso, la evocación y la emoción del original. Sin duda, estas potencialidades del poema son dadas a través de los juegos y artilugios del lenguaje que escapan del decir común. Es menester que el traductor reconozca la dinámica interna del poema, el palpitar rítmico que hace posible la particular existencia del sentido.

En esta persistente pugna entre el decir común y el decir poético sobresalen perspectivas como la de Henri Meschonnic. «L’objectif de la traduction n’est plus le sens mais bien plus que le sens, et qui l’inclut: le mode de signifier.»⁹⁵ La traducción poética trasciende el sentido común, la significación cotidiana. Como la poesía misma, está encapsulada en el territorio del lenguaje y se sirve de él para propiciar su existencia. Este aprovechamiento del lenguaje es ese “mode de signifier”, el accionar de las palabras entendido como lo que muestran y hacen. Hacer y mostrar son elementos sustanciales del decir poético. Son evidencia del lenguaje en su máxima expresión, en el límite de la significación.

Esta visión de la traducción literaria y la poesía más allá de la palabra, se entrelaza con la inquietud sobre qué se traduce. «El texto *original* no *traduce* la realidad en palabras, del mismo modo que la *traducción* no *traduce* el *original*. Ambos textos (*original* y *versión*) son dispositivos poéticos de aprehensión de la *textura* del mundo y de reinscripción, como *realidad* textual, en ella.»⁹⁶ Las palabras son tan sólo el pretexto para que la poesía fluya, y el lenguaje exprese mucho más. Poesía y traducción se compenetran

⁹⁴ Bonnefoy, Y. *La traducción de la poesía*. Valencia: Pre-textos, 2002, p. 25.

⁹⁵ Meschonnic, H. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier, 1999, p. 100.

⁹⁶ Ruiz Casanova, J.F. *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid: Cátedra, 2011, p. 60.

como registros de lectura, ejercicios consumados de apreciación y exploración de la silueta poética: sus contornos, vericuetos e intersticios. Ambas dan razón de una experiencia estética. Son fruto de una postura y una visión crítica, y orientan siempre hacia niveles de lectura y comprensión determinados.⁹⁷

Por lo tanto, si se quiere traducir poesía es necesario reconocer que «el primer objeto de atención no debieran ser los enmarañamientos semánticos del material textual, sino el ritmo, esa música de los versos, ese entusiasmo del material sonoro que le permitieron al poeta transgredir en la frase el plano donde la palabra es ante todo concepto.»⁹⁸

Traducción y poesía descubren el lenguaje en acción, la palabra en movimiento. Ese otro decir dentro del decir común.

6.2 ¿Y el poema en prosa?

La traducción literaria también ha sido estudiada en el ámbito de la teoría de la recepción como fuente que permite precisar la evolución histórica y geográfica de la literatura, recuperar las características de una época, rastrear los puntos de influencia, mediación y transformación entre las literaturas. «Las traducciones literarias testimonian corrientes, ritmos, continuidades y proyectos del sistema literario que las produce.»⁹⁹

De igual forma el poema en prosa se considera como imagen de una época donde este género se enlaza con el compás de cambio para convertirse en espejo de una sociedad convulsa y en transición. Sin embargo, el origen del género como punto de giro, ruptura y determinación de nuevas perspectivas estéticas ya cumple más de un siglo. Se ha dilatado más allá de la fuente original, ha trascendido las fronteras culturales y germinado en diversas literaturas.

Por lo tanto, permanece latente la inquietud sobre su pervivencia, las circunstancias y razones que aún incitan su práctica. Su esencia desencadenante se constata en el afán por experimentar con formas poéticas alejadas de lo convencional. Tal vez sea el poema en

⁹⁷ Véase Eco, U. *Decir casi lo mismo*. Barcelona: Lumen, 2008, p. 321.

⁹⁸ Bonnefoy, op.cit., p. 34.

⁹⁹ Gallego Roca, M. *Traducción y literatura. Los estudios literarios ante las obras traducidas*. Barcelona: Ediciones Jucar, 1994, p. 92.

prosa el síntoma de una historia eternamente cíclica que requiere respirar, desembarazarse e ir en contravía. Es un género que obliga a madurar lo expresable, a sopesar el corto decir del lenguaje para llevarlo a ser dislocado, partido y exprimido hasta quedar totalmente seco y vacío.

En ese estado de total aridez y vaciedad el poeta encuentra el espacio de la expresión, la palabra ya no se ciñe al ritmo del verso sino al ritmo profundo y concatenado de la totalidad. En palabras de Eduardo Moga «el poema en prosa exige, pues, una decantación distinta, y acaso más audaz, del bloque musical, del encadenamiento oracional y de los mecanismos intensificadores del lenguaje. El poema en prosa requiere una nueva respiración de las palabras.»¹⁰⁰

No obstante, el campo de la traducción literaria y específicamente de la traducción de poesía aún adeuda una mirada más amplia del poema en prosa. Como explicación a este vacío se dilucida la recurrente proclamación sobre la intraducibilidad de la poesía. Esto denota que los escasos acercamientos al fenómeno literario, y concretamente a la traducción de poemas se han fundamentado en los planteamientos y prácticas metodológicas propias de otros tipos de traducción. Al respecto Ruiz Casanova, en su ensayo *Exilio y Traducción: un tema de literatura comparada*, cita las palabras de André Lefevere «La mayoría de los escritos sobre traducción ha elevado lo que básicamente son simples e ineludibles hechos nacidos de la diferencia misma entre las lenguas y de los dictados de la poética de la traducción al estatus más alto de “problemas”.»¹⁰¹ El poeta-traductor dialoga con esta aparente inconsistencia y “problemática” del lenguaje poético. De hecho, desde su perspectiva la labor traductora se compagina con la creación, la instalación en la raíz del soplo que da vida al poema. Evidentemente, no se trata de las reiteradas nociones de equivalencia o fidelidad de las teorías de la traducción.

Así como la escritura del poema en prosa requiere una nueva respiración, su traducción demanda la persistencia de ese aliento vital que lo sostiene. El traductor de poemas ha de preservar la cadencia de esa respiración. Sin duda, nociones tan abstractas

¹⁰⁰ Agudo, M y Jiménez Arribas, C. *Campo Abierto. Antología del poema en prosa en España. (1990-2005)*. Barcelona: DVD Ediciones, 2005, p. 317.

¹⁰¹ A. Lefevere. *Traducción, escritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997, p. 127. En Ruiz Casanova, J.F. *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía. Exilio y traducción*, op.cit., p. 201.

pero infinitamente palpables en el poema en prosa, son de difícil esquematización, rehúyen una comprensión mediada tan sólo por un método.

Está claro que el traductor debe poner en marcha un plan de trabajo, unas pautas precisas que permitan determinar objetivos, prioridades, etc. Sin embargo, el método como ha sido concebido desde la teoría no es suficiente. Tan sólo implica una parte de la totalidad del proceso traductor. La otra subyace en el traductor mismo, en aquella competencia traductora que también debe abogar por la intervención de nociones difícilmente mensurables como la sensibilidad estética, el placer de la escritura o la inmersión en lo profundo que implica traducir un poema.

En el caso del poema en prosa, esta inmersión puede tornarse aún más abisal porque éste es fruto de un «esfuerzo lingüístico capaz de infundirle al texto en prosa la intensidad lírica de la poesía versificada.»¹⁰² El poema trasciende el sociolecto propio del lenguaje cotidiano para instalarse en ese nuevo decir finamente teñido por el idiolecto del poeta. Es la transición de una generalidad obtusa -el lenguaje utilitario- a la singular intimidad de la palabra poética en acción.

El accionar del poema en prosa -ilustrado en el capítulo tres- está teñido por todas aquellas características que proclaman un lenguaje enigmático, sin ninguna urgencia comunicativa, imágenes desasidas de correspondencias representativas y dotadas de una infinita capacidad de sugerencia.¹⁰³

7. EL POEMA EN PROSA VALENTEANO Y LA TRADUCCIÓN. VERSIONES EN INGLÉS Y FRANCÉS

¹⁰² Fernández, J. *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia*. Madrid: Hiperión, 1994, p. 33.

¹⁰³ Véase *Ibid.*, pp. 39-40.

El presente capítulo pretende dar una mirada más profunda a la actividad traductora, mucho más cercana a la vivencia del traductor con su acto de escritura: la traducción. Para ello, se otea el universo de Valente a la luz de la traducción y se exponen también las opiniones de algunos de sus traductores en torno al proceso traductor y la obra de este representante de la literatura española contemporánea.

Finalmente, se hace una breve presentación de las traducciones expuestas en este trabajo y una aproximación a las circunstancias que definieron el proceso de traducción.

7.1 Valente a la luz de sus traductores

Su obra ha sido vastamente traducida a diversos idiomas: alemán, flamenco, italiano, árabe, griego, entre otros. En este trabajo se presentan las traducciones inglesa y francesa de algunos de sus poemas en prosa. En francés ha contado con la encomiable labor del escritor Jacques Ancet. Por el contrario, en inglés ninguno de sus poemarios ha sido traducido a plenitud. Tan sólo existen poemas dispersos en diversas revistas norteamericanas e inglesas o en antologías colectivas.

Por lo tanto, el corpus ha estado sujeto a la disponibilidad de los textos traducidos. Las versiones inglesas corresponden a tres poemas de *Mandorla* traducidos por Louis Bourne y publicados en la revista *Equivalence: International journal of poetry* en 1982, y cuatro poemas de *Tres lecciones de tinieblas* traducidos por Arthur Terry publicados en una edición colectiva titulada *An Anthology of Spanish poetry* en 1997. Esta publicación fue dirigida por Arthur Terry y Jordi Doce. Las versiones francesas fueron publicadas en 1998 en una edición conjunta de *Tres lecciones de Tinieblas, Mandorla y El Fulgor*.

Terry, Bourne y Ancet son reconocidos hispanistas que han hecho un recorrido por autores representativos de la literatura española. Los tres se reencuentran en la figura de José Ángel Valente. Se impregnan de su palabra para dotarla de otro idioma, hurgan en sus entrañas para descubrir el germen vital que la sustenta, reflexionan y escriben sobre ella.

Por consiguiente, los hilos que componen la obra valenteana se dilatan y entretejen vasos comunicantes con todo lo escrito sobre él. La mirada privilegiada del traductor aporta detalles aún imperceptibles desde otro tipo de lecturas.

Traducir un poema es leerlo de manera especialmente intensa y rigurosa, desentrañando toda ambigüedad o -cuando la ambigüedad es un rasgo

constitutivo del poema, o un procedimiento poético empleado en éste iluminando su razón de ser; el traductor, al contrario que el lector superficial, no puede permitirse entender a medias ni engañar fingiendo que entiende.¹⁰⁴

El concienzudo proceso de lectura del traductor no sólo da como fruto el texto traducido. Numerosos traductores escriben sobre los textos traducidos, sobre su propia experiencia. Por lo tanto, en torno al nuevo texto se hilan pistas de lectura, claves para la comprensión que desbordan el proceso traductor y enriquecen la apreciación estética y poética de la matriz común entre la obra original y el texto traducido. Jacques Ancet, Louis Bourne y Arthur Terry ilustran la lectura profunda que entraña una traducción. Sus lecturas han socavado terrenos de difícil penetración y han generado múltiples escritos y reflexiones sobre la travesía valenteana en busca de la palabra originaria.

Arthur Terry¹⁰⁵ se refiere a la búsqueda de Valente como exploración de las posibilidades de la lengua inmersa en el ciclo perpetuo de la creación y la destrucción. Ciclo que realza aún más la naturaleza de la poesía como fuente de restauración de la libertad y el estado de disponibilidad infinita del lenguaje.

Esta noción valenteana sobre la infinita disponibilidad del lenguaje constituye una estela significativa para el traductor. Estar en disposición remite a la perenne capacidad de manifestación, de movimiento en la esfera del sentido contrapuesta a toda adherencia o fijación ajena a los insospechados rumbos de la palabra poética. Ancet también se refiere a esta crucial característica del lenguaje y la palabra poética en los contornos de la escritura de Valente

À ce «formalisme thématique», Valente va opposer très tôt une conception de la poésie como «un instrument d'invention», c'est-à-dire de «découverte de la réalité». Laquelle n'est pas ce que nous en connaissons, cette description apprise, figée en des formules toutes faites, mais ce que le poème découvre et même invente à travers son langage propre. L'écriture poétique ne peut être déterminée d'avance: ni par son contenu, ni par une

¹⁰⁴ Riechman, J. “El amor del trujamán. Notas sobre la traducción de poesía”. *Turia. Revista Cultural*, 1990, (15), p. 39.

¹⁰⁵ Terry, A. “José Ángel Valente y la palabra del origen”. En A. Terry. *La idea del lenguaje en la poesía española Crespo, Sánchez Robayna y Valente*. Santiago de Compostela: Universidad, 2002, p. 119.

forme préconçue, ni par les lois d'un genre. À chaque fois, elle crée sa propre nécessité.¹⁰⁶

Por consiguiente, el traductor no sólo dialoga con una lengua extranjera, también con la lengua a la luz del poeta quien le otorga matices y rasgos en consonancia con su nuevo espacio de manifestación: el poema.

El poema, espacio vital del lenguaje en proceso de germinación, no escapa a las adherencias de su propio origen. El traductor tampoco puede hacerlo; ha de alojarse también en la matriz que aporta sentido, dinamismo e invención a la palabra poética. Indudablemente, apartada de las fijaciones propias del lenguaje común, pero impregnada de otro tipo de fijaciones atribuidas por el poeta y su idiolecto. Luego, el texto del poema se acerca mucho más a la descripción dada por Yves Bonnefoy¹⁰⁷ como múltiples mapas de significación que exageran la amplitud del texto a dimensiones imperceptibles en una desprevenida lectura inicial. La traducción es el fruto de un íntimo diálogo con el texto, con su autor. No obstante, al ser diálogo con lo poético ha de implicar vocablos conocidos, palabras rodeadas de sentido común, oraciones compuestas por términos simples y bastante usuales para un lector corriente, pero que han sido indefectiblemente trastocadas. Es decir, la aparente simpleza y la inmediata descarga de sentido son trampas urdidas por el mismo poema, subterfugios en los cuales la palabra poética encarna su sustancialidad y presencia.

Estos artilugios del lenguaje eficazmente aprovechados por el poema son señal del objeto primordial de toda traducción literaria que subyace más allá de la palabra simple, el término cotidiano o la imagen recurrente.

Más allá de su sentido material y literal, todo trozo de literatura tiene, como todo trozo de música, un sentido menos aparente, y que es el único que crea en nosotros la impresión estética querida por el poeta. Pues bien, es ese sentido el que hay que entregar, y en esto consiste sobre todo la tarea del traductor [...] el sentido del texto no tiene que ver sólo con el léxico sino con una configuración sintáctica, metafórica, fonemática, prosódica —en

¹⁰⁶ Valente. J.A. *Trois leçons de ténèbres suivie de Mandorle et de L'éclat*, trad. de J. Ancet. Paris: Éditions Gallimard, 1998, p. 12.

¹⁰⁷ Véase Bonnefoy, op.cit., p. 15.

una palabra, con un ritmo —que manifiesta, también aquí, el paso de una presencia.¹⁰⁸

Por lo tanto, el proceso de traducción ha de palpar aquellas otras configuraciones que nutren la palabra y la dotan de un sentido extra-territorial y extra-ordinario. Las palabras dan pistas pero no se conciben como la clave del poema. El traductor ha de prestar atención a cómo son presentadas y dispuestas en el universo del poema. El poeta se sirve de las palabras para manifestar esa presencia referida por Ancet y Bonnefoy. Este último relaciona la noción de presencia con intuición, presentimiento. El traductor al otear los pliegues y configuraciones del poema irrumpe en el ámbito de lo que aún permanece en la penumbra y a disposición para trastocar el halo predecible de las relaciones conceptuales. En estos términos, el proceso traductor está guiado por la certeza de algo más que traspasa las representaciones parciales. No es una actividad circundada por una impenetrable muralla. Sería mejor definida como una persistente labor de conquista, de cortejo amoroso que redundando en la manifestación del intangible pero rotundamente perceptible objeto de deseo, condensado en la exquisita mixtura de las configuraciones o el contenido de presencia.

Sin embargo, no todo traductor es un buen amante. Es decir, no todo traductor se aventura a entregarse a un mutuo acto de seducción adherido a la pasividad de la escucha. Al tener el poema una múltiple configuración, el traductor antes de buscar un significado o apropiarse de una estructura ha de apreciar la música del poema, su compás, el ritmo melódico y dejarse seducir por el texto de deseo. En este punto, es vital resaltar dos términos: atención y entrega. El traductor se entrega a la música del poema; el poema destila su contenido para ser apreciado —posteriormente comprendido— y suscitar emoción, generar impresión e inquietud.

Ancet¹⁰⁹ define como requisito fundamental en el proceso traductor la cuidadosa atención a lo que el poema *hace* en contraposición a lo que *dice*. El decir se compagina con la noción constreñida de la traducción como trasvase de palabras, de léxico. El hacer del

¹⁰⁸ Ancet, J. “La separación”. En P. Valesio & R. Díaz (Eds.). *Literatura y traducción: caminos actuales*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1996, p. 67.

¹⁰⁹ Véase artículo *Traducir la voz*, p. 6.

poema despliega su ritmo, su organización, el contenido de presencia, lo no dicho encarnado en lo explícitamente dicho.

No obstante, el poema como texto ha de ser apreciado como fruto de un proceso creador. Es decir, tras su existencia como texto se percibe la presencia de un hacedor. Luego, así como el texto traducido comprende una amalgama de relaciones, lecturas, escritos previos y posteriores a su propio advenimiento; el texto original entraña una red análoga de lecturas y escritos de los cuales se nutre y complementa en una mutua relación de influencias.

Todo discurso se inscribe en una cadena infinita de enunciados anteriores y posteriores, suyos y ajenos [...] Por eso, si todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados, el traductor ha de contar con esa experiencia, esa capacidad lectora en la que capturar lo que el enunciado no dice explícitamente.¹¹⁰

Ese proceso de captura de lo implícito en el poema original deviene –en palabras de Ancet- otro proceso en el cual la voz del poeta habita otro cuerpo. Es esta la traducción entendida como «transcorporización», nueva encarnación y creación de efectos análogos aunque no iguales.

7.2 La voz de Valente en francés

En francés, su obra ha sido traducida principalmente por el escritor Jacques Ancet. Pero existen otras traducciones de algunos de sus poemas a cargo de Robert Marrast, Marie Dominique, Claude Morange, Jacques Depreux, Soline Petit, Paul Aubert, Gérard de Cortanze y Claude de Frayssinet.

En concordancia con la esencia de este trabajo como aproximación a la traducción desde la perspectiva de los traductores, es importante escuchar sus voces y vislumbrar los contornos del proceso gestor que ellos emprendieron. Una mirada más amplia de Valente en traducción implica concurrir al taller del traductor, dialogar con Jacques Ancet y Louis

¹¹⁰ Rodríguez Monroy, A. “Ética y traducción: los desafíos del sentido”. En S. González & F. Lafarga (Eds.). *Traducció i literatura. Homenatge a Àngel Crespo*. Vic: EUMO, 1997, p. 76.

Bourne y conocer los vericuetos de su relación con Valente y su poesía. (Ver Anexos II al VI)

Jacques Ancet describe su encuentro con la poesía de Valente como algo fortuito. Surgió al preparar una antología de la poesía española. De esa manera nació el interés en su obra, posteriormente el encuentro con el poeta, y una relación de amistad que desató la traducción de sus escritos.

Como traductor, escritor, poeta y amigo define la obra de Valente como de elevada importancia en la literatura española. Es una obra escrita mayoritariamente en tierras ajenas a España, pero que se niega a abandonar sus raíces. En ella, la raíz acoge también la savia de esos territorios transitados por Valente en su exilio y se alimenta de España y Europa.

Si bien el proceso traductor de Ancet anida en la impresión inicial originada en sus primeros encuentros con la obra valenteana, después la impresión genera pasión. Valente habitaba un ambiente francófono (Ginebra) y Ancet era el lector privilegiado de los manuscritos de sus obras. Luego, es plausible afirmar que las traducciones no se originaron como proyectos de envergadura editorial, sino como resultado comprensible de sus múltiples encuentros, de la amistad, de la literatura como cómplice presencia. Quizás estas circunstancias parezcan extrañas como punto de partida para un proceso de traducción, pero evidentemente es de esta manera cómo la voz de Valente conjuga su propio ritmo con la realidad de otra lengua.

La notoria traducción de su obra al francés puede dar índices sobre su relevancia y recepción en el ámbito francófono. Sin embargo, las repercusiones de la voz valenteana en francés parecen no igualar la extensión de sus traducciones en esta lengua. Ancet expresa que pese al monumental proceso traductor, Valente no es suficientemente conocido en Francia. En realidad, un reducidísimo círculo literario lo lee. Por ende, la pasión inicial que sustenta estas traducciones probablemente ha contribuido a alimentar la pasión de otros lectores inquietos, pero todavía se desliga de un mayor papel de difusión. Valente ha muerto y es aún un desconocido.

Al respecto es necesario subrayar que la voz de Valente encontró en la figura del traductor un custodio, un mediador, un oído atento y estimulado, pero aún requiere ese otro elemento vital de toda literatura: un lector. Un público en el preciso estado de disposición

para sucumbir ante una voz lejana que canta en su propio idioma misterios y búsquedas de inmemorial origen y perdurable llama.

7.3 La voz de Valente en inglés

La voz de Valente ha penetrado los recintos de la lengua inglesa principalmente a través de diversas traducciones publicadas en antologías de literatura española, revistas de literatura o traducción.

Su rastro en esta lengua ha de indagarse en los números dispersos en la penumbra del tiempo. Entre aquellas personas que han emprendido la traducción de algunos de sus poemas figuran Louis Bourne, Derek Harris, Joan Lindgren, Keith Bostford, Willis Barnstone, Jesús Barquet y Arthur Terry.

Este trabajo presenta las traducciones al inglés de algunos de sus poemas en prosa realizadas por Louis Bourne y Arthur Terry. Aquí se recogen algunas de las ideas compartidas por Louis Bourne. (Ver Anexo V)

Es maravilloso poder advertir que su encuentro con la obra de Valente fue fruto de la publicación de una antología, una tentativa por mostrar un horizonte de lectura e indicar la ruta de acceso a la heterogeneidad del ideario poético valenteano. Además, se vislumbra que aunque no hay mucho publicado, «si hay suficientes textos para hacer una antología de su obra en inglés.» (Ver Anexo V) Bourne ha traducido cien de sus poemas, y en la actualidad prepara un nuevo descenso a su obra. No obstante, la mayoría de ellos permanecen aún desconocidos. Aparte de los seis publicados, todavía existen noventa y cuatro en espera. En palabras de Bourne: «El mercado es cruel y muchas veces no reconocen, en el género de la poesía, el valor de poemas bien considerados en otra lengua.»

De hecho, la poesía es algo de muy bajo interés para las editoriales. Es un género disgregado del mercado ante las pocas ventas y las escasas ganancias económicas que puede ofrecer. Valente es un poeta que muy lentamente ha aflorado en la inquietud de los amantes de la poesía, de los estudiosos del devenir literario, de los lectores asiduos y exquisitos, que desafortunadamente día tras día son mucho menos. Es un poeta aún en proceso de conocimiento y más extensa difusión.

No obstante, uno de los grandes obstáculos para una considerable irradiación de su obra es, de acuerdo con Bourne, la superficialidad. Obviamente, las editoriales no se

aventuran a publicar obras que exigen un lector ideal imbuido de cierto bagaje intelectual, y de una percepción más profunda del texto poético. La poesía no es el ámbito de lo explícito, árido y precipitado. Su lectura requiere ser decantada en su propio tiempo, y en un espacio regido por sus leyes internas.

La lectura y traducción hechas por Bourne fueron ejercicio de depuración del lenguaje. Como traductor, reconoce que la poesía de Valente subvierte «la capacidad de la lengua de expresar sus pensamientos.» Pero su lectura de Valente, y el posterior proceso de darle voz en inglés estuvieron acompañados por el propio poeta. Valente leyó sus traducciones y apoyó en la iluminación de aquellos subterfugios del lenguaje poético que escapaban al decir común, y se acercan decididamente a la «querencia verbal del poeta». (Ver Anexo VI)

Otro aspecto decisivo en su proceso de traducción, fue la destacada intertextualidad de la obra valenteana. Como ya se ha dicho, no es suficiente el acercamiento tan sólo al texto poético y su universo interno. Toda su obra convoca múltiples reminiscencias, y teje vastas redes intertextuales. Bourne subraya la importancia de esas lecturas alternas. Sin embargo, poema y palabra poética son los gestores de su propia traducción. En ellos subyacen las pistas para que la voz renazca en una nueva lengua. Desde esta perspectiva el traductor busca el registro de esa voz; filtra y decanta su esencia en el tamiz de su propia lectura. La substancia extraída permitiría escuchar la voz original bajo el manto de una nueva lengua.

La voz de Valente en inglés ha encontrado en Bourne, y en otros atentos lectores, el firme asistente a la fulguración de su palabra y el explorador resuelto a sucumbir en la espesura de su universo. Sin embargo, su obra —en español y traducida— espera muchos más lectores dispuestos a superar el decir común, y apreciar la palabra en movimiento.

8. VALENTE EN TRADUCCIÓN

Después de haber hecho un recorrido por algunos rudimentos teóricos del poema en prosa, la poética valenteana y la traducción literaria, es preciso otear el universo poético de

Valente bajo el halo de otras lenguas. En este caso se apreciarán las traducciones al inglés y francés de algunos de sus poemas en prosa.

En el capítulo cinco se hizo un primer acercamiento al poema en prosa valenteano: su configuración y evolución. Por lo tanto, este capítulo se concibe como complemento más que contraposición a lo ya dicho sobre Valente.

En la dinámica de este trabajo se ha recorrido un camino de aprendizaje en torno a la sustancialidad de una obra poética. Se han mostrado algunos de sus pliegues y observado sus particularidades. Entre ellas, la importante presencia del poema en prosa. Género que nutre aún más la búsqueda de la palabra originaria. Esta búsqueda tiene lugar en el contexto de la lengua, pero no es cualquier lengua. Es la lengua poética partícipe del perpetuo juego de las palabras. El escritor, el poeta, el hombre de letras —de palabras— concurre ávidamente al patio donde este juego tiene un lugar, un aposento. A este patio hemos acudido nosotros también con el propósito de apreciar cómo las palabras y el poeta se hacen cómplices en el proceso de escritura, de gestación y revestimiento de lo cotidiano en poético, de la creación y re-creación de algo nuevo.

Pero el lugar del juego ha cambiado. Poeta y palabras continúan forjando redes de sentido a la luz de otra mirada: la del traductor. ¿Cómo se desenvuelve este juego bajo la presencia de este nuevo espectador? Es tiempo de desentrañar, o al menos intentar, lo que este nuevo espectador ha visto en el poema —único rasgo visible del juego—.

Para hacerlo, se presenta un ejercicio de lectura de los poemas originales y sus traducciones. Este ejercicio no pretende calificar las traducciones como buenas o malas. La senda transitada en el conocimiento del poeta y su poesía; de la traducción y sus vericuetos; del poema en prosa y sus peculiaridades, quedaría notoriamente segada si nuestro propósito fuese tan sólo hacer una revisión de lo hecho o no por el traductor.

Por lo tanto, nuestro ejercicio de lectura se fundamenta en una búsqueda y en una inquietud: vislumbrar la resonancia poética de Valente en ese nuevo habitáculo proveído por otra lengua. Como ya se ha dicho vastamente, su poética convoca la presencia de un intrincado universo simbólico donde confluyen sonoridades significativas, palabras reiteradas, imágenes capitales en su ideario poético. Luego, este trabajo ha hallado varios de esos pilares en sus poemas. (Véase los capítulos sobre su poética y poesía en prosa)

A continuación se muestra otra fase de esa lectura inicial que prosigue la inmersión en su poética, enriquece y completa aún más los vestigios ya encontrados.

8.1 Primera lección de *Tres lecciones de tinieblas*

En esta sección se presentan el original y las traducciones inglesa y francesa de los cinco poemas que componen la primera lección de *Tres lecciones de tinieblas*. La traducción al inglés ha sido hecha por Arthur Terry, y al francés por Jacques Ancet. Posteriormente se indican los comentarios de nuestra lectura.

ALEF

En el punto donde comienza la respiración, donde el *alef oblicuo entra como intacto relámpago* en la sangre: Adán, Adán: oh Jerusalem.

ALEPH

At the point where breathing begins: where the *oblique aleph enters like immaculate lightning* into the blood: Adam, Adam: oh Jerusalem.

ALEPH

Au point où commence la respiration: où *l'aleph oblique tel un éclair intact pénètre* le sang: Adam, Adam: oh! Jérusalem.

COMENTARIO

En los tres poemas es vital apreciar que las palabras se engranan para cantar y manifestar el principio. Alef como primera letra del alfabeto hebreo es caracterizada por su inclinación, su oblicuidad. También se le compara con el relámpago. Luz espléndida, efímera y única. Tan sólo hay un principio y es dado por Alef. La esencia única e irrepetible de este principio es presentada por el relámpago: *intacto, immaculate, intact*. La traducción inglesa evidencia la idea valentiana de un estado anterior, primigenio, y por ende incorrupto dado por la palabra *immaculate*. No obstante para que este principio sea realmente, y se manifieste a plenitud ha de fundirse con la materia (Adán): *entrar, enters, pénètre*.

Cada palabra esboza la visión del lector (en este caso del lector-traductor). La traducción francesa ha encontrado otros ámbitos de significación en el poema de Valente. Resalta que el *entrar* de Valente no es sólo ingresar o internarse, también sustancia la noción de llegar a lo profundo, a la raíz constituyente, al principio.

BET

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

BETH

House, place, habitation, dwelling: thus begins the obscure narrative of the ages: that something may have *duration, sudden brilliance, presence*: *house, place, habitation, memory*: the concave becomes a hand and extension a centre: upon the waters: come upon the waters: give names to them: that what is not there may be present, *may establish itself as presence, dwelling, body*: breath impregnates the humus: the forms awaken as from themselves: blindly, I recognize my dwelling.

BET

Maison, lieu, chambre, demeure: ainsi commence l'obscur narration des temps: pour quelque chose *puisse durer, fulgurer, être présence*: *maison, lieu, chambre, mémoire*: le concave se fait main et centre l'étendue: sur les eaux: viens sur les eaux: donne-leur nom: pour que ce qui n'existe pas existe, se fixe et *soit existence, séjour, corps*: le soufflé féconde l'humus: les formes s'éveillent comme d'elles-mêmes: je reconnais à tâtons ma demeure.

COMENTARIO

En un primer ejercicio de lectura resaltan las constantes repeticiones que prolongan el proceso iniciado en Alef. El principio ha de continuar y desenvolverse en un espacio vital fraguado en el poema a través de las repeticiones. Todas ellas remiten a ese aposento donde

el principio debe proseguir. Las repeticiones iniciales se suceden de lo particular a lo general e inconcreto dado por *morada, dwelling, demeure*. Más adelante la abstracción se hace aún mayor con: *memoria, memory, mémoire*.

Sin embargo, la transición de morada a memoria da paso a un nuevo redoble de sonoridades: *duración, fulguración, presencia*. Este repiqueteo de lo que lucha por asentarse, ser duración y estar presente es evocado por la palabra *fulguración*. La luz que hiere la penumbra. En inglés *sudden brilliance*, susceptible de compaginarse con la súbita aparición del relámpago.

Es interesante observar que la lectura en inglés proyecta el vacío (vacío como espacio inherente a la creación): *that something may have duration, sudden brilliance, presence*. Ese algo que no dura, no se manifiesta ni es. La lectura francesa traza la ruta de la imposibilidad a lo posible: *pour quelque chose puisse durer, fulgurer, être présence*. De no ser a finalmente ser.

Este movimiento del vacío a la totalidad; del no ser al ser, demarca el reconocimiento final de la propia morada: *sea estar, estancia, cuerpo*. En inglés la travesía hacia la totalidad está dada por *may establish itself as presence, dwelling, body*. El estar se compenetra con la presencia; la estancia se reencuentra con la morada, para concluir en un cuerpo.

La lectura francesa, en consonancia con el advenimiento del ser, finalmente se aposenta en la certeza de lo posible. El estar se prolonga en *existence*, lo que adolece de morada encuentra su estancia, *séjour* y la más concreta de las posibilidades en la corporalidad del ser.

En esta búsqueda y final reconocimiento participan los sentidos. En la lectura inglesa se destaca la ausencia de la vista: *blindly, I recognize my dwelling*. En la lectura francesa, la preeminencia del tacto: *je reconnais à tâtons ma demeure*.

GUIMEL

El movimiento: exilio: infinito regreso: vértigo: el solo movimiento es la quietud.

GIMEL

Movement: exile: infinite regression: the only movement is stillness.

GUIMEL

Le mouvement: exil: retour infini: vertige: le mouvement lui seul est la quietude.

COMENTARIO

En este poema se destaca la contraposición de los elementos: movimiento, quietud; exilio, regreso. La lectura en inglés prescinde de la palabra vértigo. Esta palabra constituye el eje interno del poema. A partir del trastorno y la evocación que suscita, el movimiento deviene quietud.

La lectura en inglés engendra la idea de retroceso, de vuelta a circunstancias anteriores y eventos pasados: *infinite regression*. La lectura en francés provoca la idea de un retornar al origen, al principio, al punto de partida: *retour infini*.

DALET

Tejí la oscura guirnalda de las letras: *hice una puerta: para poder cerrar y abrir*, como pupila o párpado, los mundos.

DALETH

I wove the obscure garland of letters: *I made a door: that I might close and open*, like a pupil or eyelid, the worlds.

DALET

J'ai tressé l'obscur guirlande des lettres: *j'ai fait une porte: pour pouvoir fermer et ouvrir*, comme pupille ou paupière, les mondes.

COMENTARIO

Dalet, cuyo sentido en el alfabeto hebreo indica puerta, es el lugar de acceso y el punto de salida. Allí acontece la pugna que precede la manifestación o el repliegue a lo profundo. Es un camino con dos direcciones urdido plenamente por las palabras. Así como la puerta convoca la contraposición entre abrir y cerrar; las palabras están dotadas del decir o callar,

del manifestar y ocultar. Puerta, párpado, pupila se engarzan entre sí en el nivel de la aliteración (/p/, /a/), para luego amalgamar su esencia en el resquicio que permite el paso, la salida o la entrada.

Por razones de afinidad lingüística, la lectura en francés ampara el juego fónico: *porte, pupille, paupière*.

El poeta ha forjado una puerta de palabras, ha generado un espacio vacío para penetrar los mundos o emprender la huida. Dos caminos son posibles ante una puerta. El cuerpo de las lenguas y sus leyes internas hacen sutil o dilatan al máximo la presencia del poeta en el juego de las palabras. La lectura de Valente camufla su propia presencia en la aparición solitaria de cada acción: *tejí, hice, poder cerrar y abrir*. En la lectura inglesa, la presencia activa del tejedor de palabras es visiblemente más palpable: *I wove the obscure garland of letters, I made a door, I might close and open*. Esta presencia también se sustancia en la lectura francesa *J'ai tressé l'obscure guirlande des lettres, j'ai fait une porte*.

HE

El latido de un pez en el limo antecede a la vida: *branquia, pulmón, burbuja, brote*: lo que palpita tiene un ritmo y por el ritmo adviene: recibe y da la vida: el hálito: *en lo oscuro el centro es húmedo y de fuego: madre, matriz, materia: stabat matrix*: el latido de un pez antecede a la vida: yo descendí contigo a la semilla del respirar: al fondo: bebí tu aliento con mi boca: no bebí lo visible.

HE

The pulse of a fish in the slime precedes life: *gill, lung, bubble of air, bud*: **that** which beats has a **rhythm**, is present as **rhythm**: it receives and gives life: **breath**: *in the darkness the centre is moist and is fire: mother, matrix, matter: stabat matrix*: the pulse of a fish precedes life: I went down **with** you to the seed of **breathing**: to the **depths**: I drank your **breath** with my **mouth**: I did not drink the visible.

HE

La palpitation d'un poisson dans la boue précède la vie: *branchie, poumon, bulle, bourgeon*: ce qui palpite a un rythme est advient par le rythme: reçoit et donne la vie: le soufflé: *dans l'obscur le centre est humide et de feu: mère, matrice, matière: stabat matrix*: la palpitation d'un poisson précède la vie: avec toi je suis descendu à la source du respir: au fond: de ma bouche j'ai bu ton haleine: je n'ai pas bu le visible.

COMENTARIO

De nuevo el poema es espacio pleno de juegos fónicos, encadenamientos de palabras y la ruptura provocada por la agrupación de vocablos seguidos de frases ajenas a toda conclusión o la aparición de palabras extrañas pero decididamente entroncadas con el tejido del poema.

El encadenamiento o agrupación de palabras suscita los efectos fónicos en los que subyacen también correspondencias de sentido: *branquia, pulmón, burbuja, brote*. En este pequeño fragmento del poema se percibe la presencia del sínfone /br/ que se diluye un poco en *burbuja* al indicar los fonemas /b/ y /r/ por separado. Sin embargo, es esta la reverberación de las aguas. Este eco cambia un poco tanto en la lectura inglesa como francesa: *bubble of air, bud; branchie, bulle, bourgeon*.

El segundo encadenamiento vital en el cuerpo poético está dado por *madre, matriz, materia*. Es el retorno al origen, el descenso a la raíz. Este juego de palabras da paso al elemento extraño en el poema por desligarse de la unidad cimentada por la lengua. No obstante, este aparente desviamiento dado por *stabat matrix*, fortifica aún más el engranaje dispuesto por Valente. La expresión *stabat matrix* alude a «Stabat mater dolorosa», un himno latino que evoca la figura dolorosa de la Virgen al lado de la cruz.

En la lectura inglesa este juego de palabras es *mother, matrix, matter: stabat matrix*. En la lectura francesa es *mère, matrice, matière: stabat matrix*. El múltiple enlace del fonema /m/ pervive.

También es interesante la caracterización del centro en el que todo el poema converge. Como principio y punto palpitante acoge los opuestos y su esencia se recrea en este encuentro de oposiciones: *en lo oscuro el centro es húmedo y de fuego*. En la lectura inglesa *in the darkness the centre is moist and is fire*. En la lectura francesa *dans l'obscur le centre est humide et de feu*. La oscuridad precede a la luz, alberga vida en su oscuro centro.

Finalmente, en la lectura inglesa es sugerente la reiterada presencia del dígrafo **th**. Aunque obedezca a la aparición fortuita de las palabras que lo contienen, también nutre aún más el halo de connotaciones debido a su doble condición de producción: sonoro o mudo.

8.2 Poemas en prosa de *Mandorla*

Esta selección de poemas ha sido traducida al inglés por Louis Bourne, y al francés por Jacques Ancet.

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

WRITING is like secreting resins; *it is not an action*, but a slow natural formation. Moss, moisture, clays, silt, deposits, *phenomena from the depths*, *not from sleep or from dreams*, but from the dark slime where the shapes of dreams ferment. To write is not to do, but to lodge, to stay.

ÉCRIRE est comme la secretion des resines, *non pas acte*, mais lente formation naturelle. Mousse, humidité, argiles, limon, *phénomènes du fond*, *et non pas du sommeil ou des songes*, mais des boues obscures où fermentent les figures des songes. Écrire, ce n'est pas faire, mais se loger, être là.

COMENTARIO

Poema como tantos otros en los que Valente expresa la sustancia natural de la escritura, regida absolutamente por sus propias leyes internas y autodefinida por la inmanencia de su ritmo interior. La lectura francesa parece evocar una escritura suspendida, inmovilizada: *écrire... non pas acte*. Acto ya consumado y por ende, paralizado. La lectura inglesa se

rebela ante la escritura en convulsión, constantemente sacudida, agitada y subvertida. Su ritmo ya no le pertenece, ha dejado de ser para sí: *it is not an action*.

Las dos lecturas entrañan por diversas vías lo que la palabra de Valente manifiesta como *escribir...no es acto*. La escritura no remite a algo pasado, caduco o estancado; pero tampoco es un presente abarrotado de sucesos. Escritura es la confluencia entre pasado y presente: *lenta formación natural*. Valente no habla de proceso de escritura, sino de gestación, germinación.

Este poema también acoge el encadenamiento de palabras. En este caso su presencia conjunta obedece precisamente a la gestación originada en el fondo, en los terrenos adversos e inhóspitos, en el centro aludido por Valente. Si el lector no ha advertido el punto de convergencia de estos elementos; el poeta lo explicita: *fenómenos del fondo*. En la lectura inglesa *phenomena of the depths* es acentuado por *deposits*.

Por otro lado, tanto en francés como en inglés se percibe la riqueza expresiva de las lenguas. En Valente se lee: *y no del sueño o de los sueños*. En inglés, el caudal de sentido manifiesto en la tenue variación de una palabra: sueño por sueños, se nutre excelsamente por *not from sleep or from dreams*. La resonancia de sentido también es vertida en francés con *et non pas du sommeil ou des songes*.

A Agone

TANTEAS sombras. Adolescente perdido en la imposible infinitud del decir. El acónito y la belladona te harán volar nocturno al lugar del encuentro. Hasta entonces nunca habías consumado la transgresión.

To Agone

YOU PROBE shadows. Lost adolescent in the impossible infinity of speech. Wolfsbane and deadly nightshade shall make you fly nocturnal to the meeting place. Up to then you had never carried out the transgression.

TU TÂTONNES DANS L'OMBRE, adolescent perdu dans l'impossible infinité du dire. L'aconit et la belladone te feront voler, nocturne, au lieu de la rencontre. Jamais jusqu'alors tu n'avais consommé la transgression.

COMENTARIO

Probablemente este poema se refiera al hijo fallecido, y presente en varios poemas de Valente.

El prelude del poema es esencial porque conjuga elementos propios de su poética: el tanteo y las sombras. Es pertinente recalcar que el territorio justo para la palabra poética valenteana es la noche, la oscuridad donde precisamente el poeta deambula en su búsqueda.

Sombra y tanteo, partícipes de un mismo universo, en el poema dejan entrever la conjugación de los opuestos. Tantear implica tocar porque la visión está ausente; la sombra es la proyección oscura de un cuerpo a contraluz; perceptible y etérea.

En la lectura inglesa, se percibe la transición de lo táctil a la intelección: *you probe shadows*. Por lo tanto, el yo poético trata de comprender las sombras, y para ello, las hurga y explora.

En la lectura francesa, el yo poético remite al extravío en la infinita inmensidad de la sombra: *tu tâtonnes dans l'ombre*. Es el deambular en busca de un asidero.

Al maestro cantor

MAESTRO, usted dijo que en el orbe de lo poético *las palabras quedan retenidas por una repentina aprehensión, destruidas, es decir, sumergidas en un amanecer* en el que ellas mismas no se reconocen. Hay, en efecto, una red que sobrevuela el pájaro imposible, pero la sombra de éste queda, al fin, húmeda y palpitante, pez-pájaro, apresada en la red. *Y no se reconoce la palabra*. Palabra que habitó entre nosotros. *Palabra de tal naturaleza que, más que alojar el sentido, aloja la totalidad del despertar*.

To the Meistersinger

MAESTRO, you said that in the sphere of the poetic *the words are held by a sudden apprehension, destroyed, that is, submerged, in a dawn* in which they themselves are not recognized. There is, indeed, the impossible bird that flies over a net, but the bird's shadow remains in the end, wet and throbbing, bird-fish, caught in the net. *And the word is not recognized. Word that dwelled among us. Word of such a nature that, more than housing meaning, it houses the fullness of waking.*

Au maître du chant

MAÎTRE, vous avez dit que dans la sphère du poétique *une brusque saisie suspend les mots, les détruit, c'est-à-dire les immerge dans un matin* où ils ne se reconnaissent pas eux-mêmes. Il y a, en effet, un filet que survole l'impossible oiseau, mais l'ombre de ce dernier, oiseau-poisson, humide et palpitante, reste, enfin, prise au filet. *Et le mot es méconnaissable. Mot qui a vécu parmi nous. Mot d'une nature telle qu'il contient, plus que le sens, la totalité de l'éveil.*

COMENTARIO

De nuevo converge en un mismo cuerpo poético la infinidad simbólica de la palabra valentiana. Este cuerpo aloja destrucción, sumersión, amanecer, pájaro, pez, sombra, red, humedad, palpitación y despertar. Es un complejo orbe de resonancias donde la palabra es aposento de lo imposible: el pez-pájaro. Pero igualmente, es también pez-pájaro.

Su sombra es atrapada por la red del poema que tan sólo logra aferrar lo incorpóreo de su silueta. Sin embargo, su carácter inmaterial no trastorna otra de sus características: la sustancialidad. Esa sombra de la palabra es palpitante y húmeda. Está viva y participa de su propia mutación, de su propia inmersión en el amanecer: *las palabras quedan retenidas por una repentina aprehensión, destruidas, es decir, sumergidas en un amanecer.* Con la destrucción se asiste a la re-creación.

La lectura inglesa prolonga la analogía entre la inmersión y las aguas. Sin embargo, las aguas del poema son tan etéreas como la sombra misma, y están depositadas en el amanecer: *held by a sudden apprehension, destroyed, that is, submerged, in a dawn.*

En la lectura francesa, el súbito renacer de las palabras es aún más drástico: *une brusque saisie suspend les mots, les détruit, c'est-à-dire les immerge dans un matin*. El estado de repentina sustracción es amplificado por palabras clave como *brusque saisie* y *matin*.

El ser inmerso (la palabra) no se reconoce. Esta particular situación es reiterada dos veces. Por lo tanto, se evidencia una lucha al interior de la palabra. Es ella contra ella misma. En la lectura inglesa, esta lucha interior es extrapolada: *the word is not recognized*. La lucha interior se transforma en tropiezo y conflicto exterior. Es la palabra bajo la mirada de otro. Algo similar acontece en la lectura francesa *Et le mot es méconnaissable*.

Por otro lado, sobre el maestro al que se dirige el poema, es bastante significativa la presencia de *Meistersinger* en la lectura inglesa. Palabra proveniente del alemán *Meistersänger* usado para referirse a músicos y poetas alemanes durante los siglos XIV y XVI. De hecho, estos maestros del canto no sólo estaban dotados con ciertas facultades artísticas; eran creadores del canto.

Además, en la lectura inglesa la frase culminante del poema adquiere una nueva resonancia que enriquece aún más la manifestación de la palabra preñada de sentido. *Word of such a nature that, more than housing meaning, it houses the fullness of waking*. Es el encuentro caprichoso de una cadena de sonoridades que realza el canto en torno a esta nueva palabra.

9. CONCLUSIONES

Este trabajo se transfiguró en el recorrido mismo de su propio proceso de determinación, evolución y expansión. Nació del encuentro casual con la poesía de Valente. No obstante, fue y sigue siendo un encuentro tan significativo que aún hoy la

inquietud continúa alimentando más lecturas, y la inmersión en sus palabras sigue hallando ecos nuevos, prolongadas resonancias y pliegues atentos a la espera de su reconocimiento.

Como en toda gran obra poética el universo que la sustenta es amplio e inabarcable bajo el halo de una sola mirada. Por consiguiente, de tan vasto ideario poético, se decidió emprender la ruta de acceso a una de sus entrañas: el poema en prosa.

Sin embargo, como ya se habrá podido apreciar, este elemento de su obra no puede ser desligado de la totalidad de ella. Está adherido a las demás manifestaciones de la palabra valenteana: la poesía en verso, el ensayo y sus traducciones.

Entonces, el primer encuentro revelador dio paso a la necesidad de un mejor avistamiento. De esta manera comienza la lectura convulsa de su obra, pero también de aquellos que la han estudiado. Era la incesante búsqueda de comprensión, de desciframiento, que finalmente desembocó en el diálogo, el rastreo de las pistas que el poema accede a ofrendar y también la lenta emergencia de las preguntas que derivan la consecución de este trabajo.

Como fruto del encuentro inicial con una poética paradigmática surge la compenetración de tres campos: Valente, su poética y la presencia del poema en prosa en su obra; el recorrido por la historia del género poema en prosa y su caracterización; y la traducción a la luz de los traductores. Tres campos convergentes en la inquietud de saber cómo se lee Valente en otra lengua.

Por consiguiente, las conclusiones de este trabajo no se ajustan al usual análisis de traducciones. Deben insertarse en el marco de una lectura que no pretendió hacer más visibles las diferencias estructurales, sintácticas o gramaticales entre los textos. Esta lectura procuraba perseguir la huella de la palabra poética valenteana. Para hacerlo, se requería trasponer los fundamentos de un análisis tradicional, y dialogar mediante la lectura y la re-lectura con los matices, rasgos y características que la palabra justa puede albergar.

En consecuencia, las conclusiones tratarán de bosquejar cada uno de los campos anteriormente citados. En primer lugar, el reconocimiento de la poética valenteana tan impregnada de múltiples fuentes ha sido ampliamente estudiado, debatido, expuesto a análisis e interpretación. Aunque la influencia mística es indiscutible y fundamental para abordar una lectura de Valente, su obra también es susceptible de ser avistada desde otros contextos. Entre ellos, su confluencia con el devenir histórico de España, el estudio de

géneros literarios, la recepción estética, la traducción y difusión de sus escritos más allá del contexto literario español, así como la exploración de su influencia en la literatura contemporánea.

En el desarrollo de este trabajo fue interesante la aproximación al círculo de lectores de Valente y constatar que él efectivamente —como lo expresa Benigno León Felipe— no es un “autor de masas”. (Ver Anexo VIII) Su lectura es exigente y requiere de un lector dispuesto a escuchar y esperar que el poema consienta diseminar sus silencios y sonoridades. La lectura enmarcada en este trabajo ha sido simplemente un primer intento de acercamiento. No obstante, como atisbo primerizo es también dilatada sucesión de lecturas. Un poeta y su obra jamás terminan de ser leídos y reconocidos. Cada nueva lectura ha entrañado el aflorar de rincones ocultos, la repentina luminosidad de parajes previamente desapercibidos. Así como el lenguaje poético nace a medida que se crea, podría decirse que el poema es creado y re-creado una y otra vez tras cada lectura. El poeta ha muerto, pero su poesía aún está gestante y a la espera de nuevas lecturas y miradas capaces de adentrarse en aquellos otros ámbitos aún inexplorados de su obra.

Con respecto a la teoría del poema en prosa, su lectura y subsiguiente inventario en este trabajo, era algo imprescindible puesto que a la luz de este género se abordaron aspectos cardinales de la obra valenteana. Además, fue importante contrastar la teoría con la realidad palpable del género. Apremiar la singular concatenación de elementos, ya referenciados en este trabajo, que dan cuerpo y sustancia a la unidad del poema en prosa. De hecho cada poeta hace detonar en su obra algunos rasgos del género, y otros no son relegados, pero sí, atenuados.

Como fruto de las innumerables irrupciones en su poesía, se apunta la preeminencia de los juegos fónicos, las aliteraciones desencadenantes de sonoridades que alimentan aún más el fluir del poema, los recurrentes silencios y vacíos en correspondencia con la palabra poética en latencia, la perdurable gestación del decir. De hecho, el poema en prosa constituye un universo inacabado y en constante proceso de formación y resignificación.

La teoría fue indispensable como camino de aprendizaje y preparación para emprender la inmersión en el universo poético valenteano, y otear la propuesta hecha por el propio Valente en la singularidad de su poesía en prosa. La teoría está escrita pero es plenamente enriquecida por el quehacer del poeta. Hubiera sido inconsecuente limitar el dominio de

este trabajo a una mera compilación teórica que no hubiese dado razón de la propia lectura, del encuentro particular con los poemas en prosa valentanos y los hallazgos derivados. Todo esto ha sido extensamente presentado en los capítulos cuatro y cinco. En palabras de Machín-Lucas, sus poemas en prosa y la totalidad de su obra integran dos discursos: el de la solidez intelectual y el del espíritu poético. (Ver Anexo IX)

El tercer campo de este trabajo exploró la traducción poética. En correspondencia con una noción de la traducción como lectura (interpretación) y escritura (creación), se ahondó en un resquicio aún disgregado de la teoría oficial de la traducción. Es la mirada del traductor sobre su propio quehacer, su propio taller donde la teoría es un elemento más dentro de la vasta y compleja red en torno a la lectura y la escritura como progenitores de un texto traducido. Obviamente, los elementos teóricos son importantes, pero ante el poeta y su obra plena y desbordante de sentido, emergen también otras prioridades. Aquellas que rozan más el terreno de lo literario y poético, e indefectiblemente se alejan de la traducción como teoría.

Fue gratificante, y también inquietante, constatar que la traducción de poesía surge, en gran medida, de los encuentros profundamente significativos y memorables entre traductor, poeta y obra poética. El traductor se aventura en una lectura apasionada, es presa de una apetencia insaciable y devora uno a uno los bocados, las migajas, los grandes trozos que encuentra inicialmente por ventura, y luego por devota búsqueda. Tan abundante es el exquisito manjar que este lector engulle en sus festines solitarios, que ha de encontrar con quien compartirlo, a quien contagiar su glotona experiencia. En este momento, el hambre feroz desencadena la inminente necesidad de aderezar este manjar poético para que otros puedan también sucumbir ante él. Entonces, se inicia un prolongado proceso de expulsión, de sopesar la sustancialidad de esa poesía digerida, y prepararla para engalanar otras lecturas y provocar nuevos apetitos. Es esta la traducción de poesía originada en la intensidad del gusto. Sin embargo, el manjar poético resulta tan exquisito que pocos realmente se aventuran a beber de sus fuentes. Este trabajo acentúa, como probablemente lo han hecho otros, que la poesía es cada vez menos leída, y rara vez traducida. De hecho, es factible encontrar traducciones de obras maestras de la literatura universal porque existe el afán de difusión, de luchar contra el olvido inminente. No obstante, traducción y difusión no son indicadores de lectura. Usualmente se traduce lo que genera ganancias y

rentabilidad, y la poesía está bastante apartada de este ámbito de prioridades. Por ello, en este trabajo se ha insistido en la traducción de poesía como fruto de una pasión. Este último término nada tiene que ver con los preceptos teóricos, con los modelos de análisis o los principios de investigación; pero es una rotunda realidad.

Por lo tanto, a raíz de esta inquietante constatación, surgen más interrogantes no sólo sobre Valente sino también sobre el universo literario. Él, su poesía y poética son el germen de este trabajo, y el pretexto para hallar otros autores, otras lecturas y persistir en la indagación sobre la poesía. ¿Quiénes leen poesía?, ¿Dónde se lee?, ¿Por qué se lee?, ¿Quiénes la traducen? Estas preguntas parecen tener respuestas evidentes. Sin embargo, en literatura nada es evidente. La situación que sobresale con respecto a Valente, es la extensa traducción de su obra al francés, su selecto grupo de lectores, la fragmentaria traducción a otras lenguas como el inglés y alemán, y el conocimiento de su obra principalmente en ámbitos académicos. Pero este síndrome mina también a múltiples voces poéticas cuyo canto es percibido íntegramente por unos pocos, entre ellos los traductores-poetas. Por lo tanto, las obras poéticas tienden a surgir en un círculo estrecho y a pervivir en su propio centro luminoso.

Con respecto a la iridiscencia del poema en prosa de Valente y la propuesta de su lectura en traducción, es relevante subrayar que lo expresado en el capítulo ocho es el testimonio de la lectura particular, categóricamente distanciada de los modelos tradicionales de análisis y comparación de traducciones. Para abordar la lectura de Valente en traducción, fue indispensable el acercamiento a los hacedores de este nuevo Valente. Se entrevistó a Jacques Ancet y Louis Bourne con el propósito de adentrarse en su taller de traducción, recinto de concienzuda lectura y paciente escritura. (Ver Anexos II al VI). Hubiese sido un despropósito pretender dar respuesta al interrogante sobre cómo se lee Valente en traducción, sin conocer algunos detalles que configuran el trasfondo del texto traducido. Sin embargo, esto no es una exigencia para todo lector. Era un requisito fundamental en el marco de este trabajo, y también posible fuente de respuestas a las preguntas establecidas como parámetros de esta lectura particular.

Escuchar la voz del traductor permite conocer circunstancias alternas a su labor creativa. Para advertir su voz no es suficiente leer los textos traducidos, es preciso conocer sus apreciaciones sobre la obra traducida, sobre el poeta en cuestión y su universo

expresivo. Las entrevistas fueron nutridas por la lectura de algunos de sus artículos y los prólogos de sus traducciones (en el caso de Ancet). Esto permitió palpar la contextura del proceso traductor. Evidentemente es imposible conocer cada uno de sus detalles, y tener certeza sobre las razones determinantes para sus decisiones. Leer sus palabras y escuchar sus voces fueron experiencias aleccionadoras para apreciar sus traducciones sin las aprensiones derivadas de un enfoque ceñido sólo al rastreo de discrepancias.

La lectura de Valente en traducción es una muestra de cómo la obra original y sus traducciones se nutren mutuamente. Cada lengua, en este caso inglés, francés y español, concede a la palabra poética la insignia de sus propios matices que no son índice de «deslealtad» o «infidelidad» sino el fruto de una lectura personal insertada en un espacio, en un momento y en unas condiciones únicas. Por lo tanto, la lectura presente en este trabajo desatiende totalmente estructuras mínimas de contraste como la ordenación de los elementos, la omisión de palabras, la presencia o ausencia de determinadas formas gramaticales.

Las brújulas de Valente en traducción han sido las características propias del género estudiado: el poema en prosa. Precisamente los rudimentos de este género coadyuvan y dan un cuerpo a la búsqueda de Valente, a su poética y al punto cero de su creación. El género es un elemento decisivo para escuchar la voz valenteana en las lenguas inglesa y francesa. La gama de recursos expresivos que decantan los juegos de sentido, las resonancias, las aliteraciones, las repeticiones significativas y la presencia de la palabra justa dejan ver algunas de sus estelas en el poema en prosa valenteano revestido de otra lengua. En varios de los poemas que conforman el corpus de este trabajo, es posible percibir la huella de Valente. Lógicamente, no es la misma del texto original, pero es un Valente enriquecido y tamizado por la lectura personal del traductor.

Un aspecto sobresaliente en la poesía de Valente es la presencia de la palabra justa. No es cualquier palabra, sino aquella que a su debido momento da expresión a lo anteriormente inefable. Como resultado de este trabajo se comprueba que con frecuencia la palabra justa no es la palabra equivalente. Como ejemplo la siguiente enumeración: *para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo*, tomada del poema *Bet* de *Tres lecciones de tinieblas*. Ha sido traducida al francés como *pour que ce qui n'existe pas existe, se fixe et*

soit existence, séjour, corps. Y en inglés es *that what is not there may be present, may establish itself as presence, dwelling, body*.

Esta frase expuesta a la luz de tres lenguas es un registro de la riqueza expresiva de cada una, de sus matices vinculados con el decir del canto y de aquello que el poema ofrendó a la mirada del traductor. A primera vista, resaltan algunas diferencias formales y la transformación del *sea estar* en *soit existence y presence*. No obstante, estos cambios han de ser vistos como fruto de una lectura e insinuación de lo que el *estar* de Valente deja en lo no dicho.

En concordancia con estas ideas, el texto traducido deja de ser una tenue sombra del original, y surge, en varias ocasiones —no por regla general—, como aliado en la tarea de desentrañar aquello que el original acoge en sus silencios. Por consiguiente, ha de ser considerado más que fiel o equivalente copia como proyección del sustrato evocativo del original, y descubrimiento de lo no expresado y presente en él.

BIBLIOGRAFÍA

SOBRE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Benlabbah, F. (2008). *En el espacio de la mediación. José Ángel Valente y el discurso místico*. Santiago de Compostela: Universidad.

- González Xil, X.M (2005). “Galerías, espejos y meditaciones. Imagen de Cernuda en José Ángel Valente”. En J. Matas, J.E Martínez y J.M Trabado (Eds.). *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la Obra de Luis Cernuda*. Madrid: Akal.
- Goytisolo, J. (1992). “Introducción a Material Memoria”. En C. Rodríguez Fer (Ed.). *José Ángel Valente. El escritor y la crítica*. Madrid: Taurus.
- Ihmig, A. (1998). “El silencio de José Ángel Valente y Antoni Tàpies”. *Revista de Literatura Quimera*, 168 (Abril), 14-25.
- León Felipe, B. (2002). “La poesía en prosa de José Ángel Valente”. *Revista de filología*, 20, 161-176.
- Machín Lucas, J. (2010). *José Ángel Valente y la intertextualidad mística postmoderna: del presente agónico al presente eterno*. Santiago de Compostela: Universidad.
- Muñoz, M.A. (2002). “José Ángel Valente. La matière obscure”. *Europe: Revue littéraire mensuelle*, 80 (875), 155-161.
- Rodríguez Fer, C. (2000). “De la patria de la palabra a la palabra sin patria”. En N. Fernández (Ed.). *Anatomía de la palabra. José Ángel Valente*. Valencia: Pre-textos.
- _____ (2008). “José Ángel Valente, poeta cero”. En C. Rodríguez (Ed.). *Valente: El fulgor y las tinieblas*. Lugo: Axac.
- Sánchez Robayna, A. (1996). “Sobre dos poemas de José Ángel Valente”. En J. Ancet et al. *En torno a la obra de José Ángel Valente*. Madrid: Alianza Editorial.
- Savelsberg, F. (2008). “Aproximaciones a *Tres lecciones de tinieblas* de José Ángel Valente”. En C. Rodríguez (Ed.). *Valente: el fulgor y las tinieblas*. Lugo: Axac.
- Terry, A. (2002). “José Ángel Valente y la palabra del origen”. En A. Terry. *La idea del lenguaje en la poesía española Crespo, Sánchez Robayna y Valente*. Santiago de Compostela: Universidad.

SOBRE EL POEMA EN PROSA

- Agudo, M y Jiménez Arribas, C. (2005). *Campo Abierto. Antología del poema en prosa en España. (1990-2005)*. Barcelona: DVD Ediciones.
- Bernard, S. (1959). *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'a nos jours*. Paris: Librairie Nizet.

Fernández, J. (1994). *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia*. Madrid: Hiperión.

León Felipe, B. (2005). *Antología del poema en prosa español*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Todorov, T. (1983). "Poetry without verse". En M.A Caws & H. Riffaterre (Eds.). *The prose poem in France*. Nueva York: Columbia University Press.

Utrera Torremocha, M. V. (1999). *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad.

OBRAS DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

Valente, J.A. (1980). *Punto cero. Poesía 1953-1979*. Barcelona: Editorial Seix Barral

_____ (1983). *La piedra y el centro*. Madrid: Taurus.

_____ (1992). *Material Memoria (1979-1989)*. Madrid: Alianza Editorial.

_____ (1992). *No amanece el cantor*. Barcelona: Tusquets Editores.

_____ (1995). *El fin de la edad de plata seguido de Nueve Enunciaciones*. Barcelona: Tusquets Editores.

_____ (2001). *Fragmentos de un libro futuro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg. Círculo de Lectores.

_____ (2006). "Lectura en el Círculo de Bellas Artes de Madrid". En C. Rodríguez (Ed.). *José Ángel Valente. Obras Completas*. Barcelona: Círculo de lectores. Galaxia Gutenberg.

OBRAS DE VALENTE EN TRADUCCIÓN

Bourne, L. (1982). "Cuatro poemas y tres fragmentos". *Equivalencias: Revista Internacional de poesía*, 199 (1), 70-79.

Terry, A. (1997). Ten poems. *Agenda*, 35 (1), 39-47.

Valente, J.A. *Trois leçons de ténèbres suivie de Mandorle et de L'éclat*, trad. de J. Ancet. (1998). Paris: Éditions Gallimard.

SOBRE TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN

Ancet, J. (1996). “La separación”. En P. Valesio & R. Díaz (Eds.). *Literatura y traducción: caminos actuales*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez Pelayo.

Bonnefoy, Y. (2002). *La traducción de la poesía*. Valencia: Pre-textos.

Doce, J. (2007). “Poesía en traducción”. En J. Doce (Ed.). *Poesía en traducción*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Gallego Roca, M. (1994). *Traducción y literatura. Los estudios literarios ante las obras traducidas*. Barcelona: Ediciones Jucar.

Meschonnic, H. (1999). *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.

Riechman, J. (1990). “El amor del trujamán. Notas sobre la traducción de poesía”. *Turia. Revista Cultural*, (15), 33-42.

_____ (2007). “Sobre camareros humildes, aduaneros pertinaces y traducción de poesía. Mi experiencia como traductor de René Char”. En J. Doce (Ed.). *Poesía en traducción*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Rodríguez Monroy, A. (1997). “Ética y traducción: los desafíos del sentido”. En S. González & F. Lafarga (Eds.). *Traducción i literatura. Homenatge a Àngel Crespo*. Vic: EUMO.

Ruiz Casanova, J.F. (2011). *Dos cuestiones de literatura comparada. Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid: Cátedra.

OTROS

Baudelaire, Ch. (1966). *Les paradis artificiels*. Paris: Garnier-Flammarion.

Caballero Bonald, J.M. (2004). *Somos el tiempo que nos queda*. Barcelona: Seix Barral.

Crespo, A. (1996). *Poesía 2*. P. Gómez Bedate & A. Piedra (Eds.). Valladolid: Fundación Jorge Guillén.

- Cernuda, L. (1992). *Antología*. Madrid: Cátedra.
- Chevalier, J. (1991). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- Jiménez, J. R. (1970). *Tercera antología poética (1898-1953)*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- De la Cruz, San Juan. (1983). *Cántico Espiritual Poesías*. Madrid: Editorial Alhambra.
- Rimbaud, A. *Obra poética completa*, trad. de. M. Casado y E. Moga. (2008). Barcelona: DVD Ediciones.
- Ruiz Casanova, J.F. (1999). “El poema en prosa en la obra de Ángel Crespo”. En J.M. Balcells (Ed.). *Ángel Crespo: una poética iluminante*. Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real.

Nota Aclaratoria

A continuación se presenta el material que complementa la senda de aproximación a José Ángel Valente: poética, poema en prosa y traducción.

La primera parte —apéndices— se compone de una selección de poemas en prosa. Es un recorrido por las manifestaciones del género en varios de sus poemarios, y también

una sugerente invitación a la lectura de aquellos otros poemas que integran la poesía en prosa de Valente.

La segunda parte — anexos— enriquece específicamente los capítulos siete y ocho. En primer lugar, se presenta la voz de Jacques Ancet y Louis Bourne. Ambos traductores atendieron el llamado de este proyecto. Pese a sus múltiples compromisos, consagraron parte de su tiempo a recordar su diálogo personal y cercano con el poeta, su obra y la traducción de su poesía.

Jacques Ancet, en su entrevista, se remite constantemente a ensayos que ha escrito sobre Valente. Esos textos completan sus respuestas. Algunos de ellos son:

- ❖ *La voz y el dolor* publicado en la revista *Insula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, (1994) 570-571, pp. 11-12.
- ❖ *Me acuerdo*
- ❖ *Nul homme ne vit sans traduire*
- ❖ *Traducir la voz*
- ❖ *Traducir los títulos*
- ❖ *La separación* publicado en *Literatura y traducción: caminos actuales*.

Algunos de ellos fueron suministrados directamente por el traductor, y pueden consultarse en los anexos.

En segundo lugar, los anexos también incluyen entrevistas a estudiosos de la obra valentiana, que estuvieron dispuestos a nutrir este proyecto. El llamado se hizo a muchos más, pero tan sólo ellos respondieron y con sus palabras ayudaron a cimentar más inquietudes en torno al ideario poético valentiano.

Estas entrevistas se originan en el hallazgo de un Valente desconocido; traducido pero poco leído; gran paradigma de la literatura española contemporánea pero ignorado por gran parte del pueblo español. Es importante afirmar que este trabajo se concibe como una primera fase de un proyecto a escala mucho mayor. La obra de Valente espera; es necesario sumergirse más a fondo en ella, y otear aspectos ya referidos en la introducción y conclusiones de este trabajo.

Anexos

Anexo I

Il Tuffatore

Texto original y traducción de Valente

Il tuffatore preso au ralenti
disegna un arabesco ragniforme
e in quella cifra forse si identifica
la sua vita. Chí sta sul trampolino
è ancora morto, morto chi ritorna
a nuoto alla scaleta dopo il tuffo,
morto chi lo fotografa, mai nato
chi celebra l'impresa.
Ed è poi vivo
lo spazio di cui vive ogni movente?
Pietà per le pupille, per l'obiettivo,
pietà per tutto che si manifesta,
pietà per il pariente e per chi arriva,
pietà per chi raggiunge o ha raggiunto,
pietà per chi non sa che il nulla e il tutto
sono due veli dell'Impronunciabile,
pietà per chi lo sa, per chi lo dice,
per chi lo ignora e brancola nel buio
delle parole!

El que se arroja al agua tomado al ralenti
diseña un arabesco filiforme
y en tal cifra quizá se identifica
su vida. Quien está en el trampolín
aún está muerto, muerto quien vuelve
a nado hasta la escala tras el salto,
muerto quien lo fotografía, no nacido
quien celebra la empresa.
¿Está pues vivo
el espacio de que vive lo moviente?
¡Piedad por la pupila, el objetivo,
piedad por cuanto se hace manifiesto,
piedad por el que parte y el que llega,
piedad por el que alcanza o ha alcanzado,
piedad por quien no sabe que la nada y el
todo
sólo son velos de lo Impronunciabile,
piedad por quien lo sabe, quien lo dice,
quien lo ignora y va a tientas en la sombra
de las palabras! (2002: 116-117)

ANEXO II

Entrevista a Jacques Ancet

1. ¿Cómo conoció la obra de Valente?

La conocí al preparar una pequeña antología de la poesía española (Nueve poetas españoles del siglo XX). Leí sus primeros libros y me interesaron. Me di cuenta poco tiempo después que Valente vivía en Ginebra o sea muy cerca de Alta Saboya donde vivo. Nos encontramos y nos hicimos amigos. (Sobre este encuentro y varios detalles de mi relación con él, véase el texto adjunto: “Me acuerdo”)

2. ¿Qué opinión tiene de la obra de José Ángel Valente? ¿Cuáles considera como sus principales características?

Para mí es una de las obras si no la obra poética más importante de la segunda mitad del siglo XX en España, por su profundo arraigamiento en la tradición hispánica (los místicos en particular) y a la vez por su dimensión europea. Cuando conocí a Valente, acababa de publicar *El fin de la edad de plata* libro que se inserta en la tradición (sobre todo francesa) del poema en prosa y empezaba una nueva etapa en su obra con *Interior con figuras* y *Material memoria* que me parecieron abrir vías nuevas en su poesía y la poesía española de la época. En esta nueva fase desaparece la influencia de Cernuda y adquiere verdaderamente voz propia.

3. ¿Por qué decidió traducir la obra de José Ángel Valente?

No decidí traducir a Valente. Las cosas se hicieron solas mientras descubría sus nuevos libros de los que me entregaba los manuscritos antes de que se publicaran.

4. ¿Qué repercusiones han tenido sus traducciones en el contexto francófono?

Hubo que esperar bastante tiempo para que se hiciera oír su voz. Valente no tiene muchos lectores en Francia: son sobre todo los poetas que lo leen y son lectores entusiastas.

5. ¿Qué criterios ha tenido en cuenta para abordar la traducción de la obra de Valente?

No he tenido criterios sino pasión.

6. ¿Conoce otras traducciones de la obra de Valente en otros idiomas?

Sé que existen pero no las conozco.

7. ¿Cuáles cree que son las razones para que la obra de Valente no haya sido plenamente difundida en el mundo de habla inglesa?

Quizás no haya esta obra encontrado su traductor como lo encontré conmigo en Francia...

8. ¿Qué significa traducir?

Transcrear. (Vea mi artículo: “La separación”)

9. ¿Con cuáles palabras definiría la labor del traductor?

Ver mi artículo

10. ¿Qué tan invisible debe ser la condición del traductor?

Ver mi artículo

11. ¿Qué opina de los postulados de fidelidad y equivalencia?

Ver mi artículo

12. ¿Conoce algo sobre los estudios de traducción, la teoría de la traducción?

Claro. Ver mi artículo

13. ¿Considera que los presupuestos de la teoría de la traducción contribuyen a la práctica traductora o por el contrario la coartan?

La teoría de la traducción debe ser de modo más amplio una teoría del lenguaje. Es inseparable de la práctica. (Vea las obras de Henri Meschonnic y, en particular, *Poétique du traduire* Verdier, 1999 y *Ethique et politique du traduire*, Verdier, 2007)

14. ¿Cuáles considera que son las fases del proceso de traducción?

Vea mi artículo

15. Como poeta ¿por qué escribir poema en prosa?

Para escapar a la mecánica del verso (esto vale sobre todo para los poetas franceses) y porque la poesía no es un género: es una fuerza de lenguaje que atraviesa todos los géneros que sea poético, novelesco teatral e incluso ensayístico. (Vea ciertos ensayos breves de Valente dos de los cuales hice figurar en mi antología *Entrada en materia*, Cátedra, 1985)

16. ¿Cómo caracterizaría el libro *Tres lecciones de tinieblas*?

Libro central y germinativo en la obra de Valente. En él, toda su poesía anterior viene a abismarse para renacer en estas meditaciones sobre las letras hebraicas que conllevan una visión del lenguaje como creación. Veo en este texto una metáfora de la escritura poética: muerte y resurrección

17. ¿Cuáles resalta como las principales diferencias y/o similitudes entre el proceso de traducción de *Tres lecciones de tinieblas* y otros poemas en prosa de Valente?

Yo no consideraría los fragmentos de *Tres lecciones de tinieblas* como “poema en prosa”. Es un texto que nos muestra en acto que la dicotomía prosa/poesía no tiene otro valor que descriptivo (líneas breves/líneas que se terminan). Ya Pasternak en 1934 rompía con este dualismo. Decía que “la poesía es la prosa en acción y no en relato”. Para mí es un *poema*.

18. ¿Si toda comprensión supone confrontar un texto con otros textos, a qué textos remite la obra de Valente?

A muchos textos de su tradición (Juan de la Cruz, Quevedo, Vallejo, Borges, Cernuda, María Zambrano) y a muchos de la tradición europea o mundial (La Cabala, el budismo zen, Giordano Bruno, Celan, Jabès, etc.)

ANEXO III

ME ACUERDO

Conocí a José Angel en 1974, con ocasión de la publicación de una pequeña antología de la poesía española contemporánea en la que le había hecho figurar y que quería entregarle directamente, ya que había descubierto que vivía en Ginebra y que éramos, pues, vecinos.

Como Georges Perec, y porque no es posible hacerlo de otro modo, quisiera jugar al juego nostálgico del « je me souviens » — me acuerdo.

Me acuerdo de la casa donde vivía, detrás de la estación, en una calle de cuyo nombre no puedo ni quiero acordarme.

Me acuerdo de que, al llegar en su piso, ya no estaba y que tuve que esperarle en la sala de estar con pesados muebles oscuros.

Me acuerdo de su traza juvenil — tenía 45 años y aparentaba diez menos — y de su acogida sencilla y calurosa.

Me acuerdo de su pequeña habitación-despacho donde charlamos de pie.

Me acuerdo de la cadena que llevaba al cuello y que se entreveía por la camisa abierta, lo que le daba ese aire algo playboy que conservó largo tiempo.

Me acuerdo del ejemplar del *Fin de la edad de plata*, que acababa de publicarse y que me ofreció entonces.

Me acuerdo que lo que le conmovió primero en mis traducciones, fue la versión de « Pato de invierno » de *Breve son*, dedicado a su hijo Antonio al que llamó enseguida para que la escuchara.

Me acuerdo de Antonio, de sus cabellos rubios y de sus ojos siempre velados. Antonio cuyo trágico destino le abrumó y acabó por destruirle.

Me acuerdo de su inteligencia y cariño.

Me acuerdo de su violencia y de su humor. De su humor, sobre todo — con su cara agresiva, el sarcasmo. Ese humor que, para él, era quizás una manera de protegerse contra la fascinación de lo negro que no dejaba de afrontar en sus poemas y en su vida.

Me acuerdo de aquella tarde de abril del 76 cuando le visité con algunos alumnos míos y de nuestra larga conversación sobre España y su literatura.

Me acuerdo que decía del poema que era como una red para atrapar lo real o una taza para recoger de él unos fragmentos que son siempre otra cosa que lo que esperamos.

Me acuerdo de su admiración por Lezama Lima.

Me acuerdo que me hablaba de las visitas que le hacía con José María Caballero Bonald quien, descorazonado por la cultura antropófaga, la erudición ilimitada de su huésped, dejó de acompañarme. (?)

Me acuerdo de su voz algo apagada en el teléfono y de su manera de pronunciar mi nombre.

Me acuerdo que contaba cómo criticó la película de Bergman *La fuente* en una mesa redonda con Borges y que éste último le dijo — lo que le hacía reír : « Vd tiene mucho coraje ».

Me acuerdo que me hizo descubrir a María Zambrano quien, en aquella época, vivía todavía cerca de Ferney-Voltaire.

Me acuerdo de que no le gustaba García Márquez y que su juicio más bien favorable sobre *Cien años de soledad*, en 1975, se volvió mucho menos amable diez años más tarde.

Me acuerdo del día en que le presenté a Bernard Noël. Era en Ginebra, en 1981, en uno de los pisos de la casa Le Corbusier donde vivía en aquella época.

Me acuerdo de mi emoción al verlos charlar en la luz de la tarde.

Me acuerdo de todos sus libros que traduje durante treinta años.

Me acuerdo todavía del principio de su poema « Arte de la poesía : « Implacable desprecio por el arte / de la poesía como vómito inane/ del imberbe del alma / que inflama su pasión desconsolada / de vecinal nodriza con eólicas voces »

Me acuerdo que esa « vecinal nodriza » y sus « eólicas voces » aludía, para él, a esa clase de poetas que se quieren populares como Pablo Neruda.

Me acuerdo también de la continuación del poema : « *Implacable desdén por el que llena / de rotundas palabras, congeladas y grasas, / el embudo vacío // Por el meditador falaz de la nuez foradada*, (expresión que me dijo haber sacado del Cantar de mío Cid) // *por el que escribe ¡ay ! y se pone peana, // por el decimonónico, el pajizo, el superfluo, el obvio, // por el que anda entre seres y nada / flatulentos u obscenos, // por el tonto tenaz,*

// por el enano, // por el viejo poeta que no sabe / suicidarse a tiempo debajo de su mesa (y aquí pensaba en Jorge Guillén) // por el confesional, // por el patético, // por el llamado por fin al gran negocio // y por el arte de la poesía ejercido a deshora / como una compraventa de ruidos usados. (En cuanto a todos los demás apuntados en este poema, Dios reconocerá a los suyos...)

Me acuerdo del manuscrito mecanografiado de *Interior con figuras* y de mi certidumbre de que, con este libro algo estaba cambiando en su poesía.

Me acuerdo de su apego a Cernuda. Cernuda de quien decía que fue una influencia decisiva para él (como lo vemos en sus tres primeros libros) y a quien, a riesgo de romperse la crisma, hubiera querido devorar para ir más lejos. Cosa que hizo. Cernuda sobre quien, por otra parte — pero todo parece íntimamente relacionado — trabajé yo, aquí, en Sevilla, durante el año universitario 1965-1966, cuando era lector de francés en la Universidad y del que traduje *Ocnos*, que fue mi primera traducción.

Me acuerdo de que Cernuda era para él, con Lorca y quizás Prados, uno de los poetas mayores de la generación del 27, aquella « Generación del 27 S.A. » como le gustaba llamarla con esa fórmula de Bergamín.

Me acuerdo de su pasión por Juan de la Cruz. Pasión tan comunicativa que acabé haciendo de los poemas del santo una nueva traducción francesa sobre la que escribió un prefacio.

Me acuerdo que, para él, y al contrario de Albert Beguin a quien citaba para discutirle, no había diferencia de naturaleza sino sólo de grado y punto de vista entre mística y poesía. Y citaba a John Keats que decía que el poeta es un camaleón. Y que si todos los seres tienen un contenido, el poeta lo que tiene que hacer es un vaciado de su interior para dejar entrar en él al universo. Lo cual es la operación mística misma, con la diferencia de que si el místico hace el vacío en él, liquidando su yo es para que entre Dios.

Me acuerdo que no le gustaba nada que se le tachara de « poeta místico » (y, por tanto, hermético). Decía que seguía escribiendo poemas « comprometidos » como « Hibakusha », por ejemplo, sobre la bomba atómica. No aguantaba lo de las « generaciones » y las clasificaciones. Su lema, decía aún era « nadar a contracorriente ».

Me acuerdo que lo que llamaba « pensamiento poético », no era, por supuesto, un pensamiento de antemano elaborado y vestido con los vestidos del poema, sino un

pensamiento haciéndose en el mismo acto de escritura y que ponía en juego todo el cuerpo, todo el lenguaje, es decir lo más singular y lo más común : una huella física, una historia, una sociedad, una cultura. Un pensamiento sensible, al fin y al cabo, y que, por eso, es oscuro para sí mismo en su afrontamiento con lo desconocido. Por eso, las tres etapas por las que, según él, pasaba su poesía — memoria personal, memoria colectiva, memoria de la materia —, las experimentó y pensó en su propia práctica poética, antes de reconocerlas *a posteriori* en su reflexión sobre su propio trabajo.

Me acuerdo de que fue tan honda mi emoción, al leer la elegía *Paisaje con pájaros amarillos* que escribí en seguida un poema que le mandé. Lo leo en versión de Andrés Sánchez Robayna :

Retrato nocturno con pájaros amarillos

*La noche cae sobre un cristal solo.
Veo un poco de rojo, azul y negro.
Te veo. Estás sentado cerca.
Tú miras el reverso de un espejo
que refleja tu imagen. Pero ver
ahora es una ceguera. Cae la noche,
se extiende, nos recubre. Oigo el vacío
que roe tus palabras, ese lloro
de cada sílaba. Noto tu aliento
en mi aliento. También yo soy débil :
no sé dónde apoyarme en ese blanco
que me deja tu mano. En el silencio
hay ruidos, risas, gritos.
Tú no los oyes. Tú sólo estás sentado
y contemplas la noche.
Ella habla por tu boca, se desliza,
se adentra por mis ojos, ya no veo
aunque te busque, escucho : lejos, tus palabras*

— *ya mudas, sin embargo : agua o saliva.*
O ese batir de alas de dos pájaros amarillos
cruzando en el dolor de haber nacido

Me acuerdo de que no se apiadaba de sí mismo, incluso en los peores momentos. Conservaba el filo de una lucidez que lindaba con la violencia. : « Estoy hecho una mierda » fue lo único que me dijo de su salud durante nuestra última conversación telefónica, poco tiempo antes de su muerte.

Y por fin, me acuerdo del último poema de *El fulgor* : así le veré siempre, forma oscura ardiendo en los lindes de la vida y de la muerte :

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

ANEXO IV

NINGÚN HOMBRE VIVE SIN TRADUCIR

Entrevista de Lionel Destremau a Jacques Ancet*

Lionel Destremau: Usted fue uno de los traductores que permitió la introducción de la poesía española contemporánea en Francia (al traducir, entre otros, a Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, y latinoamericanos como Alejandra Pizarnik, Xavier Villaurrutia o Luis Mizón); ¿considera que está bien representado el lugar de la poesía española en Francia? ¿Algunos poetas le parecen más difíciles de traducir que otros?

Jacques Ancet: Aunque hispanista de formación, me incomoda un poco responder a su pregunta. Nunca he pretendido leer todo, ni siquiera mucho, del ámbito que nos ocupa, y por lo tanto no soy lo que llaman “un especialista”, término que abomino. En efecto, he traducido a cierta cantidad de poetas de lengua española, pero a cada ocasión eso fue por motivos más de mi propio trabajo como escritor que por mi estatus de hispanista. Quiero decir que a cada ocasión el deseo de traducir surgió de un deseo de escribir la emoción o la conmoción de una lectura. Creo que escribir y traducir concurren en el mismo movimiento. Los traductores de poetas con frecuencia son ellos mismos poetas, y las cualidades que se le han reconocido a mis traducciones vienen, en realidad, de las exigencias de una escritura personal, sin la cual no habrían existido. Traduje, pues, por pasión, por necesidad íntima y no para revelar, para dar a conocer. Eso explica que no me considere el mejor parado para hablar de la poesía española “en general”. De hecho, no me agrada demasiado razonar en términos de poesías nacionales. Aleixandre, Cernuda, Villaurrutia, me parecen más cercanos, en los años 30, a algunos poetas franceses de la misma época –Tzara, Jouve, Eluard, Cocteau- que a poetas de su propia tradición. Como lo mostró Octavio Paz, grandes corrientes atraviesan las épocas y las naciones y vuelven discutible la noción de “poesía nacional”. Dicho esto, no se puede decir que la poesía contemporánea de lengua española (de España y América Latina) esté mal representada [en Francia]. Desde hace unos treinta años, y gracias al trabajo de traductores como Pierre Darmangeat, Fernand Verhesen, Jean Clarence Lambert, Claude Couffon, Roger Munier, Claude Esteban, Bernard Sesé y algunos otros, más jóvenes pero igualmente activos, pudimos descubrir a Miguel de

Unamuno, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Ramón Gómez de la Serna y cierta cantidad de representantes de la generación de 1927 (Pedro Salinas, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Luis Cernuda) y sus contemporáneos hispano-americanos (Vicente Huidobro, César Vallejo, Pablo Neruda, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza), además de Miguel Hernández, Blas de Otero, Octavio Paz, José Lezama Lima y, más cerca de nosotros, este que considero el poeta español más importante de su generación, José Ángel Valente. En efecto, no todos son fácilmente accesibles, al estar agotadas las ediciones o difíciles de adquirir con los pequeños editores, cuya audacia jamás saludaremos bastante. Pero, en fin, incluso si queda mucho por hacer, no nos quejemos demasiado. En lo que respecta a la dificultad de la traducción, ésta es muy variable. No depende necesariamente de la dificultad de lectura de tal o cual poeta o de tal o cual libro en la obra de un mismo poeta. En el caso de Cernuda, por ejemplo, sufrí más traduciendo los poemas en prosa de *Ocnos*, cuya escritura aparentemente simple y límpida se volvía plana y pesada en francés, que traduciendo sus poemas surrealistas como *Un río un amor* o *Los placeres prohibidos*. Igualmente, las oleadas de imágenes irracionales en *La destrucción o el amor* de Aleixandre, me causaron mucho menos problemas que la escritura concentrada de Valente. Pero la más difícil para mí fue sin duda la de Xavier Villaurrutia, su poemario *Nostalgia de la muerte* ponía en juego, en efecto, un formidable dominio: el dominio de las formas fijas. Porque lo que crea la intensidad de esta poesía, es la alianza de lo irracional con el rigor, de la fuerza sonambúlica de las imágenes con la densidad perfectamente cerrada de ciertos moldes métricos y estróficos que las llevan. El último poema, por ejemplo (cuyo título “Décima muerte”, uno de los numerosos juegos de palabras del libro, representaba por sí sólo un problema difícil, pues “décima” es a la vez la forma poética y el número ordinal, ya que el poema está formado por una decena de décimas), me dio varios meses de trabajo ya que, para verdaderamente dar a entender el texto en francés, había que escribirlo en décimas rimadas. Lograrlo, luego de cuántas dificultades aparentemente infranqueables, me dio un placer de escritura en la medida de los obstáculos encontrados y me llevó a pensar que ese trabajo de recreación siempre es posible, con tal de que el traductor tenga la paciencia y la energía necesarias para llevarla a cabo. Eso me condujo a retraducir, por placer, cierto número de poemas de la tradición hispánica (la “noche oscura”, el “cántico espiritual”, la “flama viva”(llama de amor viva)

de Juan de la Cruz, algunos sonetos de Góngora, de Quevedo, de Unamuno, de Darío, de Machado, de Vallejo, etc.), para una antología personal en la que de cuando en cuando trabajo, según mi humor y mis hallazgos de lector, y que no me apura publicar. Ya que traducir reclama tiempo y una entrega íntima que va mucho más allá de la simple transcripción dictada por la inquietud de informar.

L. D.: La poesía española contemporánea se inscribe dentro de abundantes valores culturales, con frecuencia particulares al ámbito hispánico, y en seguimiento de una tradición poética fuerte, que hace referencia a poetas anteriores. Con frecuencia se reduce esta poesía al calificarla simplemente como barroca o mística, alejándola de toda una franja de la poesía contemporánea (francesa, americana, italiana, alemana, etc...), y tendiendo a aislarla. ¿Piensa usted que la poesía hispánica, por el conjunto cultural que arrastra tras ella, sea más difícil de penetrar que otra?

J. A.: La poesía española contemporánea, en lo que concierne a la referencia a una tradición, no es diferente de las poesías de otras lenguas. Los dos epítetos de los que habla, “místico” y “barroco”, etiquetas cómodas para la ignorancia o la pereza, no por eso dejan de señalar dos tendencias antitéticas de la poesía hispánica “clásica” que podrían resumirse en dos nombres: Juan de la Cruz y Góngora: no ver nada, hacer el vacío para ver efectivamente; verlo todo, mostrarlo todo para no ver (el vacío, la nada). O, si lo prefiere: de un lado el agotamiento, la salida del sentido, y del otro la sobreabundancia, el atascamiento del sentido. Pero estas tendencias están presentes en los ingleses (los “metafísicos”) o en los franceses (los barrocos y los místicos de los siglos XVI y XVII, ocultos pero también presentes en nuestra tradición). Entonces, como acabo de subrayar a propósito de la discutible noción de “poesía nacional”, todo esto tiene un valor relativo. Sobre todo porque cuando uno aborda la poesía del siglo XX, esas categorías simplistas se embrollan y confunden: Machado, Jiménez, Vallejo, Salinas, Guillén o Cernuda son mucho menos “místicos” o “barrocos” que lo que lo son entre los nuestros Mallarmé, Rimbaud, Saint John Perse, Char, Jouve, Bonnefoy o Jabès. O Celan en Alemania, por poner ejemplos conocidos. No, la poesía española contemporánea no es más difícil que otra de penetrar. Simplemente, aunque sea muy europea como lo es la de Guillén, Cernuda o

Valente (no hablo de los latinoamericanos, que puede serlo aún más), tiene raíces propias que, de una manera general, conocemos mal.

L. D.: Usted recibió recientemente [1992] el premio Nelly Sachs por sus traducciones de Villaurrutia, y particularmente de José Ángel Valente. ¿Cómo llegó a descubrir la poesía de José Ángel Valente, y qué lugar estima que tiene en la poesía contemporánea?

J. A.: Descubrí la poesía de Valente en un momento parteaguas de su evolución: el que lo condujo de la palabra que testimonia, medita, canta, denuncia, a una palabra que, como ciertos astros lejanos, parece implotar, abismarse en su propia proferación, haciendo del poema el espacio vacío de una aparición. Era 1973, yo preparaba entonces una pequeña antología. *El fin de la edad de plata* acababa de aparecer e *Interior con figuras* estaba siendo preparado. Fue, sin duda, la lectura de ciertos textos de ese libro, la densidad, el brillo de su escritura, lo que me condujo a continuar una experiencia de traducción que hubiese podido parar allí, como fue el caso de la mayoría de los poetas que aparecían en esa antología. Más arriba confesé que consideraba a Valente como el poeta vivo más importante de la España actual [Valente falleció en 2000, esta entrevista fue realizada en 1995. N. de la T.]. Ello no sólo por la amplitud, la variedad de su obra, sino porque es uno de los pocos que desarrolló con el correr de los años un verdadero pensamiento poético del que testimonia una obra crítica que todavía conocemos poco, ya que sólo he traducido una de sus compilaciones de ensayos: *La piedra y el centro*. No obstante, no me gustan mucho estos cuadros de honor. Sólo se puede encasillar lo que es comparable. No la singularidad. Los verdaderos poetas son, en sentido propio, incomparables.

L. D.: Usted menciona en los prefacios de los poemarios de José Ángel Valente los problemas de traducción a los que se enfrentó: la frecuencia de la “o”, por ejemplo, en el poema liminar de Material memoria, o el doble valor del término “amanecer” en “No amanece el cantor”. ¿Cree usted que lo intraducible pueda perjudicar el sentido o la forma de la poesía de Valente en su versión francesa?

J. A.: Las dificultades que menciona son inherentes al acto de traducir. Una lengua no se superpone a otra y un texto traducido no es la calca de su original. Usted plantea allí el famoso problema de la intraducibilidad del poema, heredado de Brentano y del segundo

romanticismo alemán, como lo ha mostrado Antoine Berman en su libro *La prueba del extranjero*. Esto me va a obligar a hacer un desvío, cuyo carácter un tanto teórico me va a perdonar. Contra el instrumentalismo que cree que las palabras de las diversas lenguas sólo son diferentes sonidos para designar el mismo contenido, Humboldt mostró bien que “incluso para cosas completamente perceptibles, las palabras de las diferentes lenguas no son enteramente sinónimas”, y que al decir *Hippos*, *ecqus* (*equus*) y *caballo* no se está diciendo completa y enteramente la misma cosa. Por lo mismo *luz* no puede ser lo mismo que *lumière*: *luz* es una palabra seca, cortante, y *lumière* es una palabra más dulce, más abierta, más clara. Por eso yo a veces traduzco *luz* como *éclat*, y otras como *feu*. Como ninguna palabra tiene su correspondiente exacto de una lengua a otra, nada es incuestionablemente traducible, si por ahí entendemos la restitución integral de un texto de una lengua en otra, puesto que cada una de ellas es una versión diferente del mundo. Y sin embargo, traducir es al mismo tiempo una actividad completamente humana. Tan radical incluso, que ningún hombre vive sin traducir. Percibir es organizar el caos de los fenómenos en una representación. Es comprender –es decir reconocer- aquello que al principio es opaco, confuso porque insignificante. Es pasar de la insignificancia de lo real (que sobrepasa siempre nuestras maneras de aprehender) al mundo del sentido –a la realidad (aquello que yo percibo a través del prisma de mi lengua y de mi cultura). Es, pues, traducir. Pero este acto de traducción no consiste en transmitir, en trasladar. Consiste en construir. Para mí, traducir tampoco es “trasladar”. Ya que para “trasladar” se necesita que haya algo que trasladar: una mercancía, un comestible cualquiera que permanecería inalterable durante el traslado. Si rechazamos el instrumentalismo espontáneo que considera que una palabra en una lengua = una palabra en otra lengua, nos damos cuenta que el sentido no se traslada sin ser alterado de una lengua a otra. Con mayor razón si se trata del sentido de un texto literario. En el prisma particular de su lengua, es una forma específica que modifica el sentido corriente de las palabras según una sistematicidad singular que tiene que ver con toda una organización de conjunto. Del mismo modo que en la conversación el sentido no está únicamente en las palabras, sino en los gestos, la entonación, el timbre de voz, la mímica, también en el texto tiene que ver con toda una organización lexical, sintáctica, fonética, prosódica –rítmica, en una palabra- que en la materialidad propia del discurso es la huella del paso del sujeto, como bien lo ha mostrado

Meschonnic. Sin embargo, esta inscripción, este paso, lo que tienen de totalmente específico es el hecho de que son intraducibles. Por eso es que traducir sólo el sentido de las palabras no llega a ser traducir.

Podría uno preguntarse si la traducción verdadera no sería un proceso análogo al de la percepción. Ciertamente, cuando traduzco, parto de un sentido reconocido: el del texto original. Pero tal cual, acabamos de verlo, este sentido es literalmente intraducible. Literalmente. Pero no analógicamente. Traducir, entonces, sería borrar el texto original para que pueda nacer un texto análogo: un texto que sea, a su vez, en otra lengua, una organización subjetiva del discurso. La cual no consistirá en transportar el sentido sino en construirlo. Como lo hace la percepción. La traducción fiel no será entonces una versión léxicamente fiel (incluso puede aparentar no serlo). Será aquella que se encontrará investida por la propia voz del traductor que creará sus propias leyes. Dicho de otro modo: ser fiel, es ante todo ser fiel a sí mismo en la concordancia con el otro. Ya que si, como lo escribió Humboldt, “toda comprensión es una no-comprensión; toda concordancia afectiva o intelectual es una separación”. Comprender al otro es también no comprenderlo. Es negarse a comprenderlo, a absorberlo, a fin de permitirle seguir siendo él mismo. Y también es, de vuelta, no ser comprendido, absorbido por él, permanecer uno mismo –el otro del otro. La traducción es esta divergencia aceptada. Traducir es instalarse en el espacio de esta divergencia y mantenerse allí. Para que, aún siendo uno y el otro, se pueda instaurar una verdadera comprensión. Todo esto para decirle que Valente en francés ya no es Valente, es Ancet + Valente, es decir otra cosa. Lo intraducible es un ídolo que todo traductor quiebra a cada nueva traducción.

L. D.: ¿Se ha considerado la publicación de nuevas traducciones de Valente? Ya sea de un nuevo poemario, o de poemas anteriores, como los de Punto Cero, que reúne los poemas de 1953 a 1980, aún inéditos en traducción francesa.

J. A.: Sí. Luego de *No amanece el cantor*, que apareció en Corti en 1994 [con el título *Paysage avec des oiseaux jaunes* en francés], deberían aparecer en Unes, *Chansons de l'au delà* [Cántigas de alén], el único poemario escrito por Valente en gallego, es decir el idioma de su infancia, y un texto breve *Lectura en Tenerife*. A éste habrá que agregarle, sin duda el año próximo, otra compilación de ensayos, *Variaciones acerca del pájaro y la red*, que es

la continuación de *La piedra y el centro*. En lo que respecta a *Punto cero*, ya traduje la mitad (1970-1980). Lo que precede, a pesar de su importancia, me atañe menos directamente. Por eso es que preferí, antes de eso, traducir toda la obra reciente, reunida en un segundo volumen bajo el título *Material memoria* (1979-1980).

L. D.: Charles Dobzynski, en un artículo de la revista Europe, escribe, a propósito de su poemario Sous la montagne [Bajo la montaña] y de sus traducciones de José Ángel Valente: “Constatamos de entrada que existe una afinidad electiva entre el poeta español y su intérprete francés”. ¿La poesía de Valente ha tenido una influencia en su propio quehacer poético?

J. A.: El hecho de habitar durante tantos años dentro de esta poesía, de no haber dejado de pasarla a través de mi boca, por así decir, no podía no tener una influencia profunda en mi propio trabajo, incluso si, a primera vista, no aparece, como en mi ciclo de poemas novelescos (*L’incessant*, *La Mémoire des visages* y *Le silence des chiens*) cuyo origen, creo yo, remonta más bien a *La destrucción o el amor*, de Aleixandre. La influencia de Valente, mucho más interior, por lo tanto invisible, se manifestó esencialmente en el campo de mi reflexión acerca de la escritura poética, puesto que el contacto con su trabajo me condujo a reconsiderar y profundizar las relaciones entre la mística y la poesía. Desde ese punto de vista me inclinaría a hablar de un efecto “retroactivo” de esta experiencia de traducción sobre mi propia escritura. Quiero decir que me llevó a releer uno de mis primeros libros, *L’autre pays* [El otro país] (1967-69) como la entrada precoz y, en buena medida aún inconsciente, en un camino, un recorrido que se presenta explícitamente como una salida, un viaje a los límites del mundo para alcanzar ese “otro país” que hoy en día veo, alegóricamente, como el lugar sin lugar de la experiencia poética. Es decir la prefiguración de un pensamiento poético que iba a descubrir en Valente, y en el cual mística y poesía son las dos caras, con frecuencia confundidas en la tradición, de una experiencia de trasgresión de los límites: los de los dogmas, de los poderes de todo tipo y del lenguaje (¿No será que, al igual que uno no comprende verdaderamente más que aquello que, de cierta manera, ya comprendió, uno sólo traduce lo que, de algún modo, ya escribió?). De pronto, me vi orillado a releer a Juan de la Cruz (que es una de las referencias centrales de Valente) y,

recientemente, a tratar de retraducirlo para mi uso personal¹. O sea, el descubrimiento de esa obra notable y su “interpretación” en el sentido musical del término, fueron determinantes para mí en más de un sentido, como lo fueron, anteriormente, los de Cernuda, a quien el propio Valente debe mucho.

* Entrevista realizada en 1995 para la revista *Prétexte* N°4. Traducción de Maliyel Beverido

¹ *Nuit obscure Cantique spirituel*, présentation et traduction nouvelle de Jacques Ancet, préface de José Ángel Valente, Poésie/Gallimard, 1997 (N. de la T.)

ANEXO V

Entrevista a Louis Bourne

1. ¿Cómo conoció la obra de Valente?

La conocí a través de una selección en *Poesía última*, una antología hecha por Francisco Ribes para Editorial Taurus en 1963. Después, compré *La memoria y los signos*. “Patria, cuya nombre no sé” y “El autor en su treinta aniversario” me parecían dos poemas maravillosos, el cabreo con el país, y el centro vacío de la identidad. Viví en Madrid desde 1968 hasta el año 2000 y ahora estoy en la capital para Navidades y dos o tres meses del verano. Hice mi doctorado con la Universidad de Nueva York en Madrid cuando aún tenían ese programa. Conocí a Claudio Rodríguez en el umbral del Bar Oliver en octubre de 1971 y hablamos durante varios encuentros de José Ángel.

2. ¿Qué opinión tiene de la obra de José Ángel Valente? ¿Cuáles considera como sus principales características?

Creo que es una obra vehemente, depurada, capaz de grandes momentos y a veces limitada por no completar el mensaje o por dejarlo en lo acerbo. En sus mejores momentos poéticos, tiene visión e imágenes sugerentes pero busca cierta desolación interior como preludio y parte del logro poético.

3. ¿Ha escrito algún artículo sobre Valente?

No, pero hice algún apunte en la nota del traductor a la selección en *New Directions 35* (1978). Di una ponencia, “Valente en inglés: traducir a flor de la crítica y la creación”, para el curso *José Ángel Valente: Una perspectiva internacional* dirigido por Dr. Andrés Sánchez Robayna para la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (Santa Cruz de Tenerife, 22-26 de noviembre, 2010). Parte de mi intervención será publicado en *Campo de Agramante*.

4. ¿Por qué ha traducido algunos de sus poemas?

He traducido 100 poemas de Valente y las envié a Princeton University Press en 1978 para The Lockert Library of Poetry in Translation a la vez que envié 100 de Claudio Rodríguez. Ellos tenían más interés en Claudio que en José Ángel, pero a final, tampoco, con un segundo intento, tuve suerte con Claudio. (¿Por qué traducir a Valente?) No obstante, creo que hay, a partir de *Material memoria* (1977), suficientes textos para hacer una antología de su obra en inglés. Se debe traducir el mejor Valente porque es una figura importante en la Generación de 50, y un núcleo de sus poemas no tienen fecha.

5. En su correo se refería a la posibilidad de hacer algunas versiones más de Valente. ¿Por qué retomar la figura de Valente en el contexto norteamericano? Retomaré la poesía de Valente porque creo que no seguí de cerca su poesía después del rechazo de Princeton, y José Ángel puede ser más interesante en su segunda fase que en la primera que yo había traducido.

6. ¿Qué aspectos han influido en la selección de los poemas que ha traducido?, ¿Por qué esos y no otros?

Yo hice las cien traducciones a base de lo que consideraba los poemas más redondos desde 1953 hasta *Treinta y siete fragmentos* (1971), o sea, *Punto cero* (1972). Al principio, los poemas de *Material memoria* me parecían muy enigmáticos y demasiado breves como si no fueran realizados completamente. Todavía creo que estos son dos aspectos que pueden resaltar al lector angloparlante.

7. ¿Qué repercusiones han tenido sus traducciones en el contexto anglófono?

Creo que mi selección de Valente confirmaba su reputación de ser un poeta significativo de su generación. Google tiene las traducciones para New Directions en la Red. Sin embargo, los editores de los EE. UU. son muy conservadores, no hay mucho dinero para publicar poesía extranjera, y muchos no quieren arriesgar su dinero en un mercado con gustos más superficiales. Los

editores estadounidenses pueden ser incluso provincianos, y aunque los editores ingleses sean más cultos, tampoco ven un mercado claro y no hay fondos.

8. ¿Ha tenido algún tipo de restricciones de tiempo, censura o estilo durante el proceso de traducción?

La gran restricción que tuve en 1978 con Princeton era que esos santos sólo consideraban los manuscritos en los meses de septiembre y abril, yo conseguí un trabajo en RTVA como locutor en inglés para septiembre y quería acabar el proyecto en septiembre, 1978. Error mío. Nunca se debe ir demasiado a prisa con una traducción, pero también el estímulo de una fecha tope puede agudizar el intelecto y la imaginación.

9. ¿Qué criterios ha tenido en cuenta para abordar la traducción de los poemas de Valente?

He querido siempre presentar poemas con un cierto desarrollo, con un argumento o sugerencia de un argumento. “Borrarse. / Sólo en la ausencia de todo signo / se posa el dios” puede ser considerado como una especie de *pensée* pero será más fácil venderlo a los franceses cultos con su Pascal que a los anglosajones de ambos lados del Atlántico.

10. ¿Cuáles considera como los aspectos más difíciles y/o problemas de las traducciones que ha hecho de Valente? ¿Cómo los solucionó?

La mejor solución es consultar el poeta directamente, sobre todo, cuando se trata de la querencia verbal de los poetas, palabras que ellos sobrecargan con sentido. Consulté a Claudio y a Vicente Aleixandre, en persona y por teléfono, para el libro, *The Crackling Sun*, 100 poemas de Vicente al inglés. Cuando la poesía tiene una dimensión metafísica, hay que traducir literalmente las palabras. Sin embargo, siempre hay cosillas. En “El autor en su treinta aniversario”, “Soledad, no de ti” yo tuve como “Loneliness, / Not for you”, pero José Ángel se dio cuenta en la versión mecanografiada misma y me escribe: “¿Queda aquí dada la idea de la expresión de base que es tener soledad de alguien?” Evidentemente, “for”,

“para”, no es “de” y la soledad no es un regalo; “of you” pudiera ser que “pertenece a ti”, así tuve que poner “Loneliness, / Not for want of you”, o sea, “no por falta de ti”. Muchas veces el traductor simplemente quiere una confirmación de que sea correcto lo que ha puesto. Otros problemas se pueden ver en la lista de 6 páginas de dudas que envié a José Ángel en agosto de 1978. (Ver Anexo VI)

11. ¿Piensa que alcanzó todos los objetivos propuestos para las traducciones de Valente?

No. El objetivo de todo traductor es lograr que se publiquen sus versiones. Aparte de las seis que publicó New Directions, todavía quedo con 94 en el hocico y es una fuente de insatisfacción. El mercado es cruel y muchas veces no reconocen, en el género de la poesía, el valor de poemas bien considerados en otra lengua.

12. ¿Cuáles señalaría como las libertades que ha tomado al traducir a Valente?

Valente no es un poeta de ornamentación verbal, sino de una búsqueda empedernida de torvo gallego. Busco equivalencias y el lenguaje más depurado que puedo presentar.

13. ¿Considera que traducir a Valente representa una actividad ambiciosa? ¿Por qué?

No es tan ambiciosa como traducir a ciertos otros poetas más irracionales. La ambición, sin embargo, del propio Valente, en ocasiones, va un poco más allá de la capacidad de la lengua de expresar sus pensamientos.

14. ¿Considera que ha adaptado o adecuado alguna parte de los poemas de Valente?

¿Puede citar algún ejemplo específico?

Yo no adapto. Traduzco. No uso el texto del Otro que yo respeto para insertar mi “yo”. Ahora, con poesía de verso libre o “verso blanco” (con métrica), como el inglés es una lengua acentual, si puedo poner una poco de música de la aliteración, lo hago.

15. ¿Conoce otras traducciones de la obra de Valente en otros idiomas?

Pietro Taravacci de la Universidad de Trento me dio su antología y es un gran placer leerla con los originales, aunque no sé mucho italiano. Ayuda, no obstante, que es un idioma románico.

16. ¿Cuáles cree que son las razones para que la obra de Valente no haya sido plenamente difundida en el mundo de habla inglesa?

En parte, porque simplemente no hay muchas editoriales que quieren publicar poesía extranjera sin la bulla de una reputación ganada. En parte, porque ciertos poemas en prosa, y algunos en poesía, son demasiado breves, o por un solo pensamiento, o por ser una estampa en prosa. Por ejemplo, en “No amanece el cantor”, un párrafo en prosa nos dice: “El centro es un lugar desierto. El centro es un espejo donde busco mi rostro sin poder encontrarlo. ¿Para eso has venido hasta aquí?” Evidentemente, este comienzo nos recuerda al primer poema de toda su obra: “Cruzo un desierto y su secreta / desolación sin nombre.” También alude a “El centro es el vacío” de “El autor en su treinta aniversario”. Pero este último poema me parece una expresión más excelsa y tajante que “El centro”. Creo que muchos lectores angloparlantes quieren ver más espacio en blanco, y estoy dispuesto a apostar que puedo publicar este poema, “El centro”, con mucha más rapidez si lo coloco en versos con dos o tres estrofas, y espacio en blanco que otro traductor puede hacer que lo deja en su bloque prosaico. Juan Ramón Jiménez tuvo esa neura de poner poemas en prosa que antes tenía en verso sólo porque no tuvieran rimas. Así “Espacio” está en prosa.

17. Dada su experiencia traduciendo a Valente, ¿Cuáles considera como principales requisitos para el traductor que aborde la traducción de la obra de Valente? Primero, hay que saber el español bien, y eso quiere decir no siempre desde un Department of Romance Languages de una universidad estadounidense o inglesa. Indudablemente, lo mejor es leer todos los ensayos de Valente, cosa que todavía no he hecho completamente, pero sí, leer esos ensayos que tienen que ver con el misticismo como lo que escribió sobre el “Cantico espiritual” de San Juan de la Cruz y los textos en *La palabra y el centro* (1983). Pero cuidado: el bagaje

intelectual frecuentemente ayuda la comprensión del texto pero las palabras en sí son la clave de sus significados.

18. ¿Qué significa traducir?

Traducir es trasladar, mudar las palabras de sus casas y sus acostumbrados campos semánticos en un idioma a otras casas y parecidos significados en otro idioma, siempre que se puede, con sinónimos acertados, y cuando no, con paráfrasis que cubre el terreno.

19. ¿Con cuáles palabras definiría la labor del traductor?

La labor del traductor es ser fiel al mensaje, guardando la música de original al añadir otra música como otra obra fiel al tono de otro idioma. Son dos músicas equivalentes. El buen traductor es un camaleón, se adapta al color de su entorno lingüístico.

20. ¿Qué tan invisible debe ser la condición del traductor?

No es que el traductor sea invisible. Si hace bien su trabajo, el público del otro idioma aplaude los resultados y los identifica con el autor del texto original. Sin embargo, las personas que saben la lengua del original pueden reconocer el arte del traductor. Las personas que no saben el idioma original simplemente son lectores limitados. Ahora si el poeta no tiene éxito en la otra lengua, a menudo se echa la culpa al traductor. Suponiendo que es competente, y no presenta traiciones locales en el texto, puede ser que el estilo o las preocupaciones del poeta no interesen al público del idioma receptor.

21. ¿Qué opina de los postulados de fidelidad y equivalencia?

Me parece que ambos postulados son fundamentales. Ahora, hay distintas distancias de traducción. Una versión tan literal que cae en torpezas sin armonía o muestra una falta de conocimiento de expresiones idiomáticas, no va a ninguna parte, porque la expresividad de la poesía de alto calibre debe inclinarse hacia lo memorable, lo elocuente al menos, excepto en casos de poetas como Nicanor

Parra que luce lo antipoético como característica imaginativa. El traductor que exagera el tono de las palabras puede estar haciendo una “versión” como las de Robert Lowell, cuya personalidad dominaba los textos traducidos con versiones más violentas o más abruptas que los vocablos del original. Finalmente, hay traducciones en la que el traductor sea un poeta que no quiere estrictamente traducir sino presentar otra obra en su idioma que sea, no una versión, sino una nueva creación partiendo de una afinidad por el texto original. La equivalencia tiene que tomar en cuenta que el inglés es un lenguaje que busca concreción y el español tiende a lo sugerente, si no se desvía en la abstracción. Un ejemplo de una traducción que aún no he publicado: “Luces hacia el ponente” de *Fragmentos de un libro futuro* (2000). El verso, “lo más puro de mí”, traducido literalmente sería “the purest of me” pero el inglés añora algo más concreto: “the purest part of me”. Primero, hay aliteración; segundo, “part of me” sugiere una intimidad de lo interior de uno en inglés que lo hace más mío. Ustedes los españoles (y me considero medio español) tienen un pájaro en mano en lugar de cien volando pero los angloparlantes tienen uno en mano en lugar de dos en el matorral (“two in the bush”). El español sube al cielo: el anglosajón queda en su matorral.

22. ¿Conoce algo sobre los estudios de traducción, la teoría de la traducción?

Me gusta traducir, aunque reconozco el valor de los teóricos, siempre y cuando citan textos específicos traducidos para ilustrar sus premisas. Fray Luis tiene un buen ensayo sobre la necesidad de reproducir el mismo campo semántico de las palabras del original.

23. ¿Considera que los presupuestos de la teoría de la traducción contribuyen a la práctica traductora o por el contrario la coartan?

Pueden o no contribuir a la práctica traductora. Si son prescriptivas, y no sugerentes, nadie quiere tragar dogmas. Creo que la mejor escuela del traductor es hacer traducciones de varios tipos de poesía de distintas voces poéticas, sobre todo, para adquirir experiencia en los propios gustos poéticos y para practicar el camuflaje del traductor en el éxito del producto. Hay que obligar a Valente a

hablar más inglés en las traducciones que lo que aprendió en la Universidad de Oxford donde yo fui estudiante de literatura inglesa de 1965 a 1968.

24. ¿Cuáles considera que son las fases del proceso de traducción?

Las fases son cinco: **una lectura profunda** con diccionario cuando hace falta; **un borrador rápido** con la ayuda de tres o cuatro diccionarios bilingües, el DRAE, el de Ma. Moliner o cualquier más reciente que da ejemplos del uso con oraciones; **un repaso**, consultando de nuevo cualquier duda; **un descanso** de semanas o hasta un mes o meses, según el tiempo disponible, para releer el texto según la máxima oralidad en inglés; y **una lectura final** vista desde la fecha tope, autoimpuesta o exigida, para considerar la versión como publicable.

25. La obra de Valente cuenta con diversas manifestaciones genéricas: el ensayo, el poema en verso y el poema en prosa. ¿Cuál de ellos presenta mayores dificultades para ser traducido? ¿Por qué?

La poesía es casi siempre más difícil de traducir que el poema en prosa o el ensayo. Valente es un excelente ensayista con un estilo nítido de intelectual profundo. No considero que la poesía en prosa presente grandes problemas de traducción porque las oraciones de Valente, aunque sean cargados de significados, son expresadas en un estilo íntimo, casi oral. La poesía, en cambio, siempre requiere una música, una mayor armonía ritual.

26. Con respecto al idiolecto y simbología de Valente, ¿Cuáles considera que son los principales retos para el traductor?

Con palabras del idiolecto que tengan una sobrecarga de significados, lo mejor es consultar cualquier ensayo que pueda aclarar la idea. Con vocablos que representan una simbología, hay que atender a las recurrencias en distintos contextos poéticos para averiguar el sentido. *Ursatz* como contrapunto básico de fondo llega a ser mucho más para Valente que para los compositores como explica en la autolectura que sigue *Tres lecciones de tinieblas*. Son estructuras analógicas a lo que él poeta imagina y hay que traducir las imágenes literalmente.

Clara Janés emplea términos de la alquimia para describir la evolución de un amor espiritual en *Los secretos del bosque*, pero estas otras disciplinas son puntos de partida, no reglas de interpretación.

27. ¿Ha traducido algún poema en prosa de Valente?

Si, “Escribir” y “Maestro” de *Mandorla* (1982).

28. ¿Cómo analiza la evolución y presencia del poema en prosa en la obra de Valente?

No es mi deber analizar la evolución del poema en prosa en la obra. Parece que el primer poema en prosa es “Hojas de la Sibila” en *Material memoria* (1977). Puede que José Ángel hubiera querido un contexto más narrativo, y tal vez más filosóficamente epigramático a la vez, oralidad con un modo de expresar ideas más directamente.

29. Como poeta ¿por qué escribir poema en prosa?

Yo no los escribo. Aleixandre los escribió en *Pasión de la tierra* (1935) porque quería un recipiente para verter el fluir de su conciencia, sus símbolos irracionales en un contexto de máxima espontaneidad.

30. ¿Cómo caracterizaría los poemarios *Tres lecciones de tinieblas* y *Mandorla*?

Tres lecciones de tinieblas es un tratado metafísico imaginativo, motivo de varias paradojas: “el solo movimiento es la quietud”, “tú eres y no eres inmortal.” No puedo establecer por qué estas letras y no otras igualmente sagradas son elegidas para expresar la “perpetua resurrección” de la materia, una germinación sugestiva. *Mandorla*, esa aureola sacra, es un libro más variado, erótico, irónico con el poder, metafísico en su introspección, recordatorio de los desgraciados.

31. ¿Qué retos piensa que impone el género del poema en prosa a la traducción?

Menos que el poema en verso, pero siempre atendiendo a la recurrencias de palabras y su posible niebla de resonancias.

32. ¿Qué opina sobre la siguiente frase “El lenguaje no es nunca lo que aparenta ser”?

¿Es esta frase y su sentido aplicables al campo de la traducción?

El lenguaje de la poesía se especializa en decir más que lo que dice. No es un tratado científico. Véase el libro de William Empson, *Seven Types of Ambiguity*. “Nunca” es una exageración. El contenido de un mensaje puede ser comunicado en circunstancias de clara descripción. Ahora, la totalidad de lo real nunca puede ser completamente englobado en lo que se dice de ella. La frase puede ser aplicable a la traducción, supongo, en el contexto de considerar que la traducción no logra representar fielmente el original.

33. ¿Si toda comprensión supone confrontar un texto con otros textos, a qué textos remite la obra de Valente?

El poeta es la suma de sus lecturas con su propia voluntad de estilo y sus reacciones personales. Hay una veta de “poesía social” digerida e ironizada que hace el Valente de *Punto Cero* un miembro de la Generación de 50, aunque él rechazaría cualquier encasillamiento. Sí, tiene ciertos rasgos en común con las perspectivas poéticas de Gil de Biedma, Ángel González y Claudio Rodríguez. Los otros textos a partir de 1977 serían los poemas sobre los cuales Valente ha dedicado ensayos, San Juan de la Cruz, Lezama Lima, Paul Celan y otros. Buscaba la frontera del lenguaje para confrontar la creación como un misterio y un enigma.

Louis Bourne

Professor of Spanish

Department of Modern Languages & Cultures

Georgia College & State University, CBX 46

231 W. Hancock St.

Milledgeville, Georgia 31061

EE. UU.

Anexo VI

Muestra de correcciones y comentarios hechos por Valente sobre las traducciones de Louis Bourne

¿me puede valer? ¿Como traducción? ¿de des jamás ni abolida se usaron?

creo me puede valer Bourne Lista--6

- 338--13--"mimético niño" pudiera ser la literal "mimetic" pero el sentido no sería claro en inglés, así "imitating" aunque no me siento seguro que es lo mismo.
- 338--20--Supongo que "precoces" en este contexto quiere decir que los cadaveres son inteligentes por su edad y no que han muerto antes de su tiempo. *No: precoces esta por premature*
- 372--9--Vale "bloodless" (sin sangre) para "incruento"? Si el "objeto" es como un "pecho" sugere vida y "bloodless" puede sugerir una falta de vitalidad. A lo mejor "unslaughtered" (no sacrificado o matado).
- 372--11--"pecho sin termino" quizás sugere extensión en espacio así no sé si vale "heart that never stops" (corazón que nunca para).
- 372--23--¿Vale "job" (empleo) para "oficio"? *si, puede valer*
- 415--4--"awkward" sugere "inoportuno, incongruente, difícil" pero no sé si vale para "anacrónicas". La literal "anachronistic" no es coloquial; antes puse "dated" (pasado de moda, anticuado).
- 415--13--A lo mejor "leftover" no vale para "otra" pero si "sobrante" ("leftover") no es correcto, no entiendo porque el "amigo" tiene dos sombras distintas.
- 415--17--Supongo que "los besos" son del narrador, así "my". *vale*
- 415--18--"el cuerpo" entiendo de ella. *vale*
- 415--19--"nadie ha de tener" entiendo literalmente como "nadie tiene que ser poseído".
- 415--20--Entiendo "volver" como "corresponder".
- 40--9--¿Vale "extent" para "latitud"? *si*
- 40--17--Tal vez "any other death? no vale para "a que otra misma muerte." "any" es "cualquier"; "misma" no he traducido. A lo mejor debe ser "the same death in any others?" ("la misma muerte en otras muertes?")
- 40--18--"claridad" entiendo *vale* como toda la claridad de día, así "brightness"; "gleam" que tuve antes sugere un brillo particular.
- 65--18--Entiendo "Despiertame" y la estrofa "Quiero..." como algo que dice la "madre".
- 65--38--A lo mejor "abolida" debe ser "Destroyed" y no el menos coloquial "Abolished" (que puede tener la excepción en inglés de "destruida") pero si "Destroyed" es demasiado fuerte, me parece mejor "Revoked" ("Revocada").

¿me puede valer? En realidad, no se sabe quien lo dice. Pero en las traducciones, creo, se traduce.

El sentido es: a fue otra muerte que en realidad tenía siempre la misma

Louis M. Bourne
Menendez Pelayo 47-5°
Madrid 9

The Author on His Thirtieth Anniversary

As if I were naked
Or on the edge of birth or of death,
In the terrible net of arrested air,
In the thirtieth year of my youth.

As the model is not life
In the brush, but matter
That still does not imitate life, I remain
Motionless within
My own vision,
Barely recognizable
For those that love me,
Seated or suddenly standing,
And on a gray background,
An open window
~~In which one can't make out~~
A landscape or the sea.

There is
where

The heart might well beat,
But I do not speak about the heart,
And the word might well sing,
But I do not speak about the word.
I could surround myself with hope or joy,
But the passion of this
Empty hour of history or future
Is a different one.

In the bare room
With a window open to the continuity of gray
Or to thought, a man keeps
No sure, personal link
With his life,
Loneliness,
Not for you. Thirst, but not for water.
The center is in the gray
And in the stillness, not in action.
The center is in the void.

Blind
Object of my own vision, hardened
Profile of a gloomy child,
The man I watch does not come down
From his memory but from his oblivion.

How, then, could I recognize him
In the cloudy presence of other lives,
In the slow corpses, lost
Under the broken bridges
Of another country to which we belonged;
Or rather in the terrible
Ritual performance of old formulas
For which we still should

*¿i queda aqui dada la idea de
la expresion de bare que es
tener un cuadro de alguien?*

Anexo VII

Entrevista a Santiago Daydi-Tolson

1. ¿Cómo conoció la obra de Valente?

En los años 60, leyendo poesía española del momento.

2. ¿Qué opinión tiene de la obra de José Ángel Valente? ¿Cuáles considera como sus principales características?

La obra de Valente se me presentó como muy superior a la de los demás poetas que leía en esos primeros años de la década de los 60. Me pareció de una justeza e inteligencia admirables.

3. ¿Qué repercusiones ha tenido la obra de Valente en el ámbito literario español?

Mi experiencia fue al principio la de encontrarme que en España se respetaba su obra pero se criticaba a la persona. Creo que más tarde, los más jóvenes fueron viendo en Valente un escritor realmente comprometido con la poesía, con el quehacer poético y le aprendieron esa responsabilidad con la obra propia.

4. ¿Considera que su obra es lo suficientemente reconocida en el continente europeo?

No sabría responder a esta pregunta: no cuento con la información adecuada.

5. ¿Es su obra rastreable como posible influencia en autores contemporáneos españoles, europeos y/o latinoamericanos?

La he sentido aquí y allá, pero no he mirado el asunto con detención como para poder asegurar nada respecto a su influencia en otros.

6. En el desarrollo de mi trabajo pude constatar que las traducciones de sus obras a lengua inglesa son notablemente escasas, ¿Cuáles pueden ser las posibles razones de este hecho?

En general la obra de escritores de habla hispana no atrae en otros países, salvo, claro está, aquellos escritores que venden bien y cumplen con ciertos estereotipos de

lo que debe ser un hispano. No sé si en esto me equivoco, pero escritores como Valente son de lectura selecta, incluso en su propia lengua. En lo de las traducciones cuenta mucho quien te conoce y quien te promueve. No sé si Valente supo promoverse fuera de España.

7. ¿Quiénes leen a Valente?

Desde luego yo. Quienes otros lo puedan leer no sabría decirlo. Supongo que serán aquéllos que, como él, hacen del arte poética un centro y ano sólo de su escritura sino de su ars vivendi.

8. ¿Por qué leer a Valente

¿Por qué no? Es un escritor que hace volverse al interior de uno mismo y rebuscar en lo impreciso lo que puede ser perfecto, o quiere serlo.

9. ¿Por qué traducir a Valente?

Los poetas no debieran traducirse.

10. ¿Se amerita una mayor difusión de su obra?

Valente no es poeta que pueda difundirse. Quiero decir que por mucho que se hable de él, pocos lo leerán. No es poeta difícil, es exacto y exigente, el anti retórico por excelencia.

11. ¿Cuáles definiría como los principales elementos del idiolecto y la simbología valenteanas?

Ya es mucho pedir. La verdad es que tendría que dedicarle demasiado tiempo a esta pregunta y ahora mismo no lo tengo.

12. ¿Cómo analiza la presencia y evolución del poema en prosa en la obra de Valente?

Mi impresión es que en la medida en que Valente reelabora el verso tradicional va sintiendo la necesidad de ampliar los ritmos para mejor decir—narrar—sus imágenes.

13. ¿De qué manera se compenetra este género con la totalidad de su obra?

Lo mismo, es cuestión de ritmo.

14. Desde su perspectiva como conocedor de su obra, ¿Qué le aporta Valente al poema en prosa?, ¿Qué elementos inherentes del género perviven en sus poemas en prosa?

La verdad es que no he pensado este asunto y no tengo nada que decir al respecto. Nada que valga la pena decirlo. El poema en prosa no es fácil de explicar ni justificar.

15. ¿Por qué escribir poema en prosa?

Porque el verso libre acaba también en sonsonete. Hay algo también relacionado con la mirada, con el modo cómo el ojo ve el verso y ve la prosa.

ANEXO VIII

Entrevista a Benigno León Felipe

1. ¿Cómo conoció la obra de Valente?
Tertulias literarias y lecturas directas, sobre todo durante la carrera, y más específicamente en la tesis.
2. ¿Qué opinión tiene de la obra de José Ángel Valente? ¿Cuáles considera como sus principales características?
Es una de las voces más importantes de la llamada “Generación del 50” y también de las que más repercusión ha tenido en la poesía española contemporánea. Características: hermetismo, complejidad, fragmentarismo, intertextualidad, la memoria y la materia.
3. ¿Qué repercusiones ha tenido la obra de Valente en el ámbito literario español?
La repercusión más determinante posiblemente haya sido la de orientar la poesía por la senda de la naturaleza de la significación del signo literario. Ya es vieja y reiterativa la discusión entre “experiencia” y “textualismo” que afectó sobre todo a los poetas de la generación del medio siglo.
4. ¿Considera que su obra es lo suficientemente reconocida en el continente europeo?
En determinados círculos creo que sí. No es un “autor de masas”, más bien al contrario, pero su obra sí está reconocida.
5. ¿Es su obra rastreable como posible influencia en autores contemporáneos españoles, europeos y/o latinoamericanos?
Sí, por ejemplo en Andrés Sánchez Robayna.
6. En el desarrollo de mi trabajo pude constatar que las traducciones de sus obras a lengua inglesa son notablemente escasas, ¿Cuáles pueden ser las posibles razones de este hecho?
Creo que de tipo comercial. Poesía se lee poco y, por tanto, se publica y se traduce también poco. Publicar poesía es raramente rentable y traducirla aún menos.
7. ¿Quiénes leen a Valente?
Leer a Valente no es fácil, requiere del lector un esfuerzo superior dado su hermetismo y complejidad, por lo que sus lectores suelen ser lectores avezados de poesía que buscan nuevas formas expresivas.
8. ¿Por qué leer a Valente?

9. ¿Por qué traducir a Valente?
Las dos preguntas pueden tener la misma respuesta: se lee y se traduce a un autor cuando despierta el interés del lector y su obra representa aportaciones novedosas a la poesía.
10. ¿Se amerita una mayor difusión de su obra?
Toda obra de la dimensión de la de Valente merece la mejor difusión, pero ya sabemos que “no son buenos tiempos para la poesía”.
11. ¿Cuáles definiría como los principales elementos del idiolecto y la simbología valenteanas?
Toda su obra es el resultado de un constante proceso de depuración, tanto en el plano puramente formal como en sus contenidos. El llamado “descenso a la memoria de la materia”, el misticismo asociado al erotismo, la religión, los animales como catalizadores expresivos, la predilección por el pesimismo y los tonos oscuros, son algunos de los elementos recurrentes de toda su obra.
12. ¿Cómo analiza la presencia y evolución del poema en prosa en la obra de Valente?
Valente es el autor de su época que más se ha prodigado en el uso del poema en prosa. Desde *El inocente* (1970) ha incluido regularmente poemas en prosa en todos sus libros en verso, a los que hay que añadir *Tres lecciones de tinieblas* (1980) y *No amanece el cantor* (1992), compuestos exclusivamente por poemas en prosa, además de los casos especiales de *El fin de la edad de plata* (1973) y *Nueve enunciaciones* (1982), integrados por poemas en prosa y relatos líricos.
13. ¿De qué manera se compenetra este género con la totalidad de su obra?
En Valente el uso de la prosa como vehículo de expresión poética surge de forma natural. Su idea del poema como espacio en el que la significación de la palabra está apuntando de forma permanente hacia su interior –al margen de su simple designación- supone que el formato exterior en que se presenta constituya también el reflejo de ese territorio extremo. De ahí que Valente pase del poema en verso al poema en prosa, e incluso, de éste al relato poético sin que nada se resienta.
14. Desde su perspectiva como conocedor de su obra, ¿Qué le aporta Valente al poema en prosa?, ¿Qué elementos inherentes del género perviven en sus poemas en prosa?
A la primera pregunta: Le aporta lo mismo que al poema en verso. Son dos formas de expresión de una misma idea poética.
A la segunda: (Entiendo que quieres decir “Qué elementos inherentes [al poema en prosa]...”) Todos. La aportación de Valente al género es, junto con la de Cernuda, de las más completas, y la que nos ofrece un repertorio más diverso de los distintos tipos de poema en prosa.

15. ¿Por qué escribir poema en prosa?

Esta es una pregunta para creadores. Y También podríamos preguntarnos con la misma intención ¿por qué no?

El poema en prosa es una forma expresiva más, como el soneto, el romance, el versolibrismo,... Cada poeta trata de encajar su contenido a la forma más adecuada posible. Habrá materias poéticas que exijan el ritmo y la cadencia del verso en sus múltiples variantes, y habrá otras materias que se adaptarán mejor al ritmo de la prosa.

ANEXO IX

Entrevista a Jorge Machín-Lucas

1. ¿Cómo conoció la obra de Valente?
Haciendo mi doctorado en Ohio State.
2. ¿Qué opinión tiene de la obra de José Ángel Valente? ¿Cuáles considera como sus principales características?

Es una transición que va del compromiso con la historia y con la sociedad en sus primeras obras, nunca llevado a cabo en su plenitud ya que desconfiaba de los seres humanos tras la guerra civil y la postguerra, hasta la entrada inmanente con los influjos místicos del cristianismo, de la cábala, del sufismo, del tao, de los románticos, de los simbolistas y de otros autores menores. Su mística es una evasión frente a la postmodernidad hipermaterialista e hipertecnologizada, frente a la mediocridad e incomunicación humanas y frente a los discursos hegemónicos y totalitarios. Explora en una realidad ultrasensorial que nos olvidamos de que existe ya que no la podemos percibir con nuestros insuficientes sentidos. Busca un dios en minúscula, inmanete, en su ipseidad, no es el Dios trascendente y cósmico al que estamos acostumbrados. Es un dios fragmentado ya que está en cada ser.

Hay tres etapas que marcan esta evolución. Te copio este fragmento de mi tesis que está en mi libro publicado en Santiago de Compostela:

La primera va desde A modo de esperanza (1953-1954) hasta Presentación y memorial para un monumento (1969). Es la etapa evocativa del pasado frustrado y purgativa ya que supone un intento de catarsis íntima. No es un Valente social en puridad ya que los modos de dicción ya no son estrictamente referenciales y no hay ningún programa articulado de compromiso ético o de cambio socioeconómico. Daydí-Tolson cree que su sistema básico de composición se estructura alrededor del “recurso objetivizador del hablante lírico y los efectos expresivos y estructuradores de las varias formas de resonancia” (1984: 10). En pocas palabras, hay un origen mimético y referencial, el recuerdo, sublimado por el valor de lo metafórico y de lo autorreferencial. El tiempo lineal está roto, el yo, solo e incomunicado, quiere compartir y comunicar con la otredad, tanto desde las evocaciones de personas queridas del pasado como desde los marginado por el poder oficial en una época, la de la represión franquista. Es la antesala escéptica de un camino por el vacío multiforme de la interioridad que aspira a una palabra salvadora que comunique y una a los humanos con su destino, que supere las imperfecciones de la palabra convencional presente y de la injusta y fracturada historia.

Desde El inocente (1967-1970) hasta Interior con figuras (1973-1976) se radicaliza la autorreferencialidad del discurso valentino. Es la etapa de revelación e iluminación personal debida al contacto con María Zambrano y a la influencia de las místicas antigua y moderna. Su poética se subjetiviza mucho más. La otredad se va diluyendo en aras de experimentar ese nuevo conocimiento que, como ideal de

indeterminación semántica, para Mayhew consiste en que “[t]he poet does not have a preconceived idea of what he or she is going to say: the poem is discovered in the act of writing itself” (1994: 67). Se inicia un trayecto cuyo conocimiento va cristalizando a medida que se recorre. El tiempo se va esencializando, vamos hacia el tiempo como duración bergsoniana de la conciencia. Un desdoblamiento del yo lírico será clave, “Agone”, una alegoría de la imaginación lírica que representa la agonía previa a un nuevo despertar ideal, la imagen del hombre plural, de Dios y de su creación tanto mística como poética. La figura de Miguel de Molinos será importante también para entender este simulacro de autoaniquilación personal, hacia la nada, frente a la opresión de lo histórico.

Finalmente, desde Material memoria (1977) hasta Fragmentos de un libro futuro (2000) entraremos en la fase solipsista absoluta, la convocativa y unitiva hacia esa nueva realidad material absoluta. El yo y el tú se condensan en el interior del ser para unirse hacia lo trascendente. La palabra ya no denota lo referencial sino que connota la memoria de la materia y del espíritu primigenios olvidados, sustanciándose en los poemas como palabra absoluta, como contención expresiva “acoplada al ritmo del pensamiento” para Payeras Grau (1990: 153). Más que en una indagación metapoética de la naturaleza arcana del lenguaje, estamos ante la representación de la penetración en el génesis, de la aparición de la palabra pura perdida, del silencio hecho voz, de la creación cíclica. Es también la memoria del eros que da vida, el cual, según Gimferrer, está presentado inicialmente “en forma absolutamente ascética. No se trata de erotismo o de pasión del sentimiento; es el amor como instrumento de liberación [...]” (140). Tiempo de *gnosis*, de búsqueda de homogeneización personal y del cosmos, de duración eterna ya desprendida de la cronología de la historia. Sólo es un sueño, el de la creación, y su nuevo despertar en la ultrahistoria.

Valente pretende volver al origen de los tiempos para recomenzar la historia marcada por la injusticia y empezar una nueva Historia ideal con la lección aprendida.

3. ¿Qué repercusiones ha tenido la obra de Valente en el ámbito literario español? Él funda la poesía del silencio e influye mucho en Antonio Gamoneda, en Ada Salas, en Sánchez Robayna, en Rodríguez Fer (aunque este se dedica a poesía erótica pero que lleva la cátedra Valente en Santiago y al que debieras contactar)...
4. ¿Considera que su obra es lo suficientemente reconocida en el continente europeo? Entre minorías intelectuales, sí. No sólo en Europa, por todo el mundo. Edmon Amran el Maleh, Jacques Ancet, Pietro Tavardelli... Hay especialistas en Taiwan (José Ramos), alguna doctoranda de James Valender del Colegio de México... Y en España están Fernando García Lara de la Pablo de Olavide creo que en Sevilla, Armando López Castro en León, Carlos Peinado Elliot... El fallecido Andrew Debicki, Jonathan Mayhew, Philip Silver, etc...
5. ¿Es su obra rastreable como posible influencia en autores contemporáneos españoles, europeos y/o latinoamericanos?

Yo la veo sobre todo en Gamoneda y posiblemente en la erótica de Claudio Rodríguez Fer, además de en los poetas del silencio. Lo he comparado con Octavio Paz en un artículo que saldrá el año que viene en *Kipus* (revista de Ecuador) pero no puedo constatar que sea influencia suya.

6. En el desarrollo de mi trabajo pude constatar que las traducciones de sus obras a lengua inglesa son notablemente escasas, ¿Cuáles pueden ser las posibles razones de este hecho?
No lo sé. A él le gustaban los románticos ingleses pero no sé por qué no ha sido traducido allí.
7. ¿Quiénes leen a Valente?
Gente a la que le gusta mucho la poesía críptica y esotérica o gente a la que le gustan mucho la poesía, la literatura y el arte en general.
8. ¿Por qué leer a Valente?
Para abandonar momentáneamente la monótona realidad.
9. ¿Por qué traducir a Valente?
Para conectarlo con otras culturas. Él se empapó de mucha literatura y arte extranjeros.
10. ¿Se amerita una mayor difusión de su obra?
Eso siempre es necesario aunque difícil en un mundo de preocupaciones materialistas.
11. ¿Cuáles definiría como los principales elementos del idiolecto y la simbología valenteanas?
Muy oscuro y simbólico. El pájaro simboliza el alma y la palabra y la red en la que queda atrapada es Dios y el lenguaje. Hay muchos símbolos en sus obras a partir de Material memoria que hablan del viaje interior místico de purgación, iluminación y unión: oscuridad de las galerías inmanentes del yo, teratología o monstruosidad que habla del doloroso proceso de autoconocimiento...
12. ¿Cómo analiza la presencia y evolución del poema en prosa en la obra de Valente?
Es una manera de integrar dos discursos, el de la solidez intelectual y el del espíritu poético que le caracterizaron. El fragmentarismo de la prosa alude al del ser que está fracturado interiormente a causa de las injusticias de la historia y en busca de unión inmanente.
13. ¿De qué manera se compenetra este género con la totalidad de su obra?

La evolución que te marqué antes de lo social y de la comunicación a lo íntimo y al conocimiento se manifiesta en la evolución de la creencia en la unidad del saber a la creencia en la dispersión y atomización de este en el ser. Por tanto, el fragmento en prosa tiene ese valor ideológico que marca la evolución entre la modernidad, o búsqueda de respuestas globales y totales, y la postmodernidad, que desconfía de la unidad y del valor del saber y de la ciencia. Por tanto, Valente nos muestra su desconfianza hacia los sistemas de conocimiento con este género breve y no filosófico.

- 14.** Desde su perspectiva como conocedor de su obra, ¿Qué le aporta Valente al poema en prosa?, ¿Qué elementos inherentes del género perviven en sus poemas en prosa? El fragmentarismo postmoderno, el kitsch, el pastiche, la falta de creencia en una verdad. Se salta las barreras genéricas y las normas y reglas para así poder avanzar más allá de las verdades cartesianas y llegar a un espacio de conocimiento más allá de lo convencional que nos ayude a conocer mejor al ser.
- 15.** ¿Por qué escribir poema en prosa?
Para demostrar que no hay verdades absolutas ni géneros infranqueables.

ANEXO X

Poema en memoria de José Ángel Valente escrito por Paolo Valesio

Recuerdos

*Per José Ángel Valente
scarno petto ricucito
da una cicatrice post-cardiaca*

Ricordi di Almería improvvisamente
sulla punta di un questionario –
ricordi di Almería
e di un valentino convegno.

Lui ricorda il ricordo : il contenuto del ricordo-Valente è il nome Almería – il contenuto del ricordo-Almería è il nome Valente – ogni ricordo è innanzi tutto il ricordo del fatto che si sta ricordando un ricordo e arrivati a questa punta di consapevolezza

il ricordo è già svuotato.
Ricordi : repentine attribuzioni
ricordi come lampi

questi lampeggiamenti fantasmizzano la realtà – se il ricordo svuota se stesso questo suo disvuotamento d'altra parte non lo indebolisce perché appunto esso ha la vivacità del lampo

e questo vivo lampo incenerisce
la realtà –
che anch'essa non si attenua resta viva
in un ricamo argenteo –

la vita colta solamente nel momento in cui si staglia e ritaglia da questa cornice di cenere.

Paolo Valesio
12 maggio 2011