

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

12

20
19

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

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

Comitato direttivo

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

Comitato scientifico

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

Redazione

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

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

DESCENSO ÓRFICO Y BATALLA DISCURSIVA EN *PALAIS DE JUSTICE*, DE JOSÉ ÁNGEL VALENTE

CARLOS PEINADO ELLIOT – *Universidad de Sevilla*

Comenzado en la década de los ochenta (periodo central de la poética de Valente), *Palais de Justice* constituye un hito en el corpus del autor, en tanto que muestra una experiencia órfica de descenso a las múltiples capas de la memoria a partir del juicio de que fue objeto el poeta: penetración en la materia del mal. El juicio se ramifica, al tiempo que se configura alegóricamente en una pretensión de totalidad que persigue congelar vida y discurso en el círculo del resentimiento, afectando a la propia palabra. De ahí que el texto poético trate continuamente de escapar mediante el disfraz y la fragmentación, mostrando las diversas capas que componen lo real: el yo se descompone en imágenes, se yuxtaponen espacios, tiempos y pasajes argumentales, se rompen los nexos causales o se disuelven los objetos. De este modo, se procura hacer estallar en la propia conformación del discurso la “idea jurídica del más allá”, basada en una culpa que busca sin cesar el castigo del culpable. Frente a este plano amenazador, el eros abre un espacio otro, ligado a la naturaleza y la materia, en el que el tiempo puede detenerse. El centro de la batalla se encuentra en el discurso, que tiene como hilo los símbolos, que nacen en el continuo brotar de la escritura. El poeta realiza un recorrido iniciático, encontrando a través del eros su reintegración. Pero para ello ha de volver a afrontar el juicio a través de la palabra. Como psicompompo actuará el atún (pues es un dios), despedazado Orfeo que comienza,

al ascender del Érebo, su canto.

Beginning in the 1980s (central period of Valente’s poetics), *Palais de Justice* constitutes a milestone in the author’s corpus, as it shows an orphic experience of descent to the multiple layers of memory from the judgment that the poet was subject to: penetration into the matter of evil. The trial ramifies, while it is configured allegorically in a pretension of totality that seeks to freeze life and discourse in the circle of resentment, affecting the word itself. Hence, the poetic text continuously tries to escape through disguise and fragmentation, showing the various layers that make up the real: the self is decomposed into images, spaces, times and plot passages are juxtaposed, the causal links are broken or the objects dissolve. In this way, attempts are made to explode the “legal idea of the beyond” in the very conformation of the discourse, based on a guilt that seeks without ceasing the punishment of the culprit. Facing this threatening level, eros opens a new space, linked to nature and matter, in which time can be stopped. The center of the battle is in the discourse, which has the symbols as its thread, which are born in the continuous sprouting of writing. The poet makes an initiatory journey, finding his reintegration through eros. But in order to do so, he has to face judgment again through the word. As a psychompompo the tuna will act (for it is a god), Orfeo torn apart, which begins, as it ascends from the Erebus, its song.

Dividido en veinte fragmentos, *Palais de Justice* constituye un híbrido de poema y prosa de carácter unitario. La obertura del libro (con su ritmo anapéstico que se continúa en un endecasílabo para desplegarse en heptasílabo y eneasílabo) se construye sintácticamente sobre las repeticiones y semánticamente tiene como base el símbolo:

Filtración de lo gris en el gris. Estratos, cúmulos, estalactitas. Grandes capas de mierda sobre grandes capas de mierda, y así de generación en generación. París. Cuánto tiempo te hemos amado bajo los puentes donde ninguno habíamos estado. Cae la luz en el gris, variación de lo gris en el gris.¹

La intensidad y condensación de esta prosa (su voltaje, en términos poundianos) sitúan el texto con claridad en el ámbito de lo poético. El libro se abre fijando como vector

1 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Palais de Justice*, pref. de ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, p. 15.

principal un movimiento de descenso («estratos, cúmulos, estalactitas»), señalando de manera clara el objetivo que persigue: una profundización en la suciedad, un descenso a la oscuridad y al mal que atravesará todos sus fragmentos hasta culminar en la figura de Orfeo con que concluye el libro: «Orfeo sono Io». De ahí la presencia de lo gris, que no puede dejar de recordar el valor que tiene en la obra de Primo Levi, tan cercano al de banalidad del mal de Arendt – cuyo eco resuena en *Palais de Justice*² -. Como ha observado David Galcerà, en el concepto de zona gris se pone de manifiesto la estrategia nazi a través de la cual se lograba que los propios judíos contribuyeran a su destrucción.³ Aquí el yo ha interiorizado el papel de juez, del que habrá de deshacerse (además de haberse hecho cómplice de las «nunca asumidas muertes» de la primera mujer⁴). Se articula, por tanto, un doble movimiento odiseico: su conversión en «nadie» para escapar de Polifemo; su descenso al infierno. Las «extrañas gentes grises»⁵ de la Ley suponen la objetivación en el plano referencial (evitemos llamarlo «real», pues es uno de los estratos o dimensiones de la realidad, pero no el único) de la gran masa gris que en el primer fragmento lo disuelve todo, como la masa gris descrita por Primo Levi (antes definida como «máquina gris» en *Si esto es un hombre*).⁶

El mal viene marcado en *Palais de Justice* por las nociones de juicio, condena y castigo. Estos no solo derivan del procedimiento judicial descrito, sino que se anclan en la estructura del sujeto: claramente en el nivel psicológico, de una manera compleja o dialéctica en un nivel ontológico. Si en *Huis clos* se afirma que «el infierno son los otros», en *Palais de Justice* afirma el yo poético⁷ que «el infierno es la imagen de mí que me da el otro cuando ya me ha inculcado»;⁸ por ello el otro «reaparece siempre en el momento justo del homicidio».⁹ Pero frente al otro, la amada abre la posibilidad de romper la rueda de la culpa y la condena. Quizá sea este el eje principal que divide en dos planos opuestos (como en dos ejércitos alegóricos) todo el libro: Ley (juicio-condena) frente a Eros. Así lo observa Margarita García Candeira en «Justicia, amor y disyunción en *Palais de Justice* (2014), de José Ángel Valente».¹⁰

No en vano, desde el primer fragmento el poemario parece dedicado a Coral, como se deduce del verso citado de Louis Aragon («Je fais ce que je peux»). Ciertamente, se trata de las últimas palabras del poeta, como indica el texto («dijo el agonizante distinguido de la rue de Varenne, poco antes de expirar»¹¹) y ha señalado María Lopo.¹² Sin embargo,

2 *Ivi*, p. 24.

3 DAVID GALCERÀ PADILLA, *Primo Levi y la Zona Gris*, Tesis Doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014.

4 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 25.

5 *Ivi*, p. 45.

6 PRIMO LEVI, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik Editores, 2002, p. 36.

7 Dado el carácter híbrido del libro, hablaremos en ocasiones de narrador, en otras de yo-poético.

8 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 84.

9 *Ivi*, p. 16.

10 MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, *Justicia, amor y disyunción en Palais de Justice* (2014), de José Ángel Valente, en «Revista de Literatura», LXXXI/161 (2019), pp. 227-253.

11 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 17.

12 MARÍA LOPO, *Valente en París: Fragmentos recuperados*, en CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, TERA BLANCO DE SARACHO y MARÍA LOPO, *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2014, p. 422.

este verso está incluido en el poema «Maladroit», toda una declaración de amor. El verso incluido por Valente pone el acento en la dificultad poética o la “cortedad del decir”, lucha que va a atravesar todo el libro.¹³

I CAMPOS DE BATALLA

I.1 ESPACIO

La contraposición entre Eros y Ley se extiende a las principales coordenadas de lo humano (espacio y tiempo), así como al sujeto que las sustenta. La primera lógicamente es la coordenada espacial, pues el propio título de la obra apunta a un recinto de la Ley, lugar del «dios de la ciudad»,¹⁴ como pone de manifiesto Valente en «La respuesta de Antígona»:

Hay, pues, la lógica segura y manifiesta de la ley, la higiene de la patria, y un orden conclusivo que recompensa y condena en derecho. Pero alrededor de las columnas armoniosas de la justicia, desde la raíz misma de lo que su ley impone, empieza a extenderse el acre olor de lo corrupto. [...] Sobre ese fondo se alza poderosa y razonada la ley, el orden deducido de la victoria, es decir, de los reconocidos fundamentos de la ciudad y de la patria.¹⁵

El olor corrupto es en efecto el de las «grandes capas de mierda» que atraviesan el libro desde su primera línea y que encuentra su raíz en el acto de violencia que funda la ciudad, que se describe en el fragmento segundo de *Palais de Justice*. Este acto, en apariencia de construcción, es en su base un acto destructivo, como muestra la muerte de Dido (necesaria para la fundación de Roma), los pájaros (que hilan en el fragmento la ciudad, su fundación y la sala del tribunal):

El otoño dejaba resbalar pájaros muertos. Las ciudades se van desmoronando, pensó, sobre las estatuas de sus fundadores. Se acordó del nombre de Dido Elisa. La pira ardiente, el adiós. Los fundadores fundan las ciudades sobre las cenizas de los pájaros muertos. Estudian el filo de los vientos. Trazan un círculo con un arado. Acotan el recinto. Y así empieza la destrucción. Traían ahora procesionales documentos. Los pájaros y la lluvia resbalaban en las ventanas del atardecer. Se piden diversas sanciones en párrafos, subpárrafos, incisos. Convocados los testigos, nunca supieron bien ni el para ni el por qué.¹⁶

En el texto anterior subyace la fundación de Roma (cuna del derecho), mezclando la tradición de la fundación por Eneas con la de Rómulo y Remo: el rechazo de Dido, los pájaros que vuelan en círculo, el círculo trazado por el arado. Este último señala el recinto como sagrado e inviolable y remite también a la muerte de Remo: la ciudad como espacio divino de la ley y homicidio del otro como consecuencia de la ley divina, del dios del lugar.

¹³ LOUIS ARAGON, *La Grande Gaité / Tout ne finit pas par des chansons*, Paris, Gallimard, 2019.

¹⁴ JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008, p. 72.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ VALENTE, *Palais de Justice*, cit., pp. 20-21.

En este mismo fragmento segundo, asistimos a la contraposición entre el juicio y la relación con la amada, la fundación de la ciudad y el eros:

Y tú, bajo la mirada quimérica de los acusadores, recordabas aquel pasillo prolongado, el cuerpo joven que por él avanzaba, el pelo entreverado que seguía en el aire el movimiento del andar, el traje claro, ajustado, ceñido, corto, la belleza del rostro, el cuello, su blancura. Habías reconstruido esa imagen muchas veces, después de haberos ya amado mucho. La primera imagen de ella que te habitó. No puedes decir cuánto. [...] El abogado de la parte adversa hizo que le leyeran, al prestar juramento, los castigos del falso testimonio. Pero sólo lo que ella decía tenía un tenue resplandor. Lo demás era opaco. Entre los considerandos y los juramentos, tenía ella, como tantas veces, la intensidad de la primera imagen. El vuelo de su pelo. No fundaremos una ciudad, sus leyes, ni haremos un recinto. Dame la mano, ahora que la distancia nos separa, dámela más firme. Ahora voy en un tren hacia ti, mientras escribo.¹⁷

El texto se configura como un juego de oposiciones: la belleza de la mujer como revelación frente a la «mirada quimérica de los acusadores» (se trata – parece deducirse – del testimonio de Coral en el juicio);¹⁸ la luz de la mujer contra la opacidad de cuanto la rodea. Frente a la fundación, como acción del yo que destruye para afirmarse, el yo no construye la imagen de la mujer sino que (en una imagen espacial que se opone al espacio de la ley) es habitado por esta imagen. Ante la fundación, el “ir hacia” del tren abre la tensión infinita del deseo, que enlaza con quien trasciende y no llega a ser abarcada, un movimiento continuo hacia el otro que no puede estabilizarse o detenerse por completo. De igual modo, frente a la descomposición de las imágenes, hallamos aquí el reverso positivo: la sucesión-superposición de imágenes de la mujer. Todo se disuelve excepto esa primera imagen, auténtica piedra de fundación.

La mujer crea el verdadero espacio, donde poder escapar de la persecución que sufren, una zona de profundidad que se contrapone a la superficialidad social o las múltiples capas del yo. El origen del espacio de vida se identifica con el origen de la palabra en el cuerpo de la mujer:

Las palabras toman forma de ti. Supe del fondo. Nadadores desnudos en el interior de tu pupila, zumos oscuros del amanecer, latido en ellos de la luz. Huyamos. Huyeron los amantes. Los perseguidores levantaban las piedras una a una. Pero ellos estaban en la luz del día y no los podían encontrar. Tú eres el lugar del encuentro, la sola forma del estar. Mientras esto sucede. Esto, qué. No sé. Alguien que testimonia. Otra mujer. Envejecida. Nadie sabe qué dice ni para qué.¹⁹

El «escenario grotesco» del tribunal se opone al bosque en el que acarició por primera vez a la mujer:²⁰ el personaje solo puede escapar de lo sórdido gracias a la aparición en la memoria de Coral, que se convierte en refugio contra la persecución. De ahí que,

17 *Ivi*, p. 21.

18 Difero, pues, de la interpretación de García Candeira, quien la identifica con la primera mujer (GARCÍA CANDEIRA, *Justicia, amor y disyunción en Palais de Justice* (2014), de José Ángel Valente, cit., p. 233).

19 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 26.

20 El canto enloquecido de los cucos en el bosque recuerda «Pájaro loco, escándalo», de *Mandorla*.

durante el acto sexual regresen a un lugar fuera del espacio social, inalcanzable para este, «al no lugar, donde estamos solos y desnudos, donde sólo se oye la entrecortada respiración del amor y la plenitud total del grito».²¹ El deseo abre a este espacio inalcanzable para el juicio. Aparece así el símbolo de la puerta, que señala el umbral que separa del lugar sagrado donde tendrá lugar la iniciación:

Porque el deseo es un no lugar en el que todos los caminos vertiginosamente se confunden. Y ahora, ante esta puerta donde me he detenido alzo mi mano. Miro en torno. Sé que he de llamar, que ya he llamado, que la puerta se abre y que nadie, lo sé, podrá juzgarme.²²

El símbolo de la puerta es crucial en *Palais de Justice*, pues la mujer al abrir su cuerpo da entrada a una dimensión trascendente, descrita con características propias del espacio sagrado, ya que supone un salto con respecto al espacio y al tiempo profanos, escapa de la mecánica del juicio y la ley, al tiempo que redime y salva al hombre que lo cruza, pues allí no hay cómputos ni juicios, sino que un acto de amor salva: «Aquel acto lo redimía de cualquier otro acto de su vida». Este espacio se encuentra unido a la potencia de lo natural (de ahí las figuras de infancia y de animalidad que jalonan estos fragmentos), por lo que el hombre es ungido, renovado, salvado en este espacio, recobrando fuerzas en él:

Tu vientre, las comisuras de tus labios, los pliegues más secretos de ti donde se forma el sonreír. Miró la puerta. Miró a su alrededor. No había nadie. ¿También por este acto habré de ser juzgado?, pensó. Sí, por este acto y por todos los actos de su vida y por todos sus actos de iracundia y de vehemencia y de amor. Recordó que en el ágora el lugar de los acusadores se llamaba la Roca del Resentimiento. El lagarto podría, por la necesidad y la quietud, ser el igual de un dios. ¿Por este acto habré también de ser juzgado? Miré la puerta. Llamé. El lagarto, instantáneo, recorrió con la velocidad de la luz una distancia infinitamente pequeña. La puerta se abrió. Hay puertas que se abren hacia fuera y vomitan una manada de demonios que se arrojan sobre una piara de cerdos, que se arrojan a su vez en el mar. Miró la puerta. Llamó. Aquel acto lo redimía de cualquier otro acto de su vida. Tú esperabas aún como una niña de muy pocos años. Tenías en la mano el hilo del tiempo no cortado. La puerta se abrió hacia dentro. Entró. Entró en ti. Tú eres su morada.²³

Nuevamente podemos hallar en el fragmento anterior una oposición, en este caso entre las puertas que expulsan y condenan (a través del pasaje evangélico del endemoniado de Gerasa) y las que acogen, abriéndose hacia dentro. Este símbolo de la puerta se relaciona con el poema «Ianua», que (como otros de *Mandorla*) guarda estrecha relación con *Palais de Justice* (de manera que este libro ilumina numerosas composiciones del primero). La puerta que se abre hacia dentro funda el nuevo espacio del eros:

Qué luminosa desrazón haber engendrado el amor. Sobre la espesa, procesional ceniza de los días y el desleído gris de los perseguidores, el fragante estallido de

21 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 35.

22 *Ibidem*.

23 *Ivi*, pp. 30-31.

tu azul. Verdad no tuve que no fuera tuya ni extrema latitud en donde al cabo no amaneciera tibio tu desnudo ni territorio donde tú no fueras el centro y la extensión. Qué luminosa desrazón el simple acto de abrir tú misma el cerco y una puerta hacia adentro de ti que nunca más encontraré cerrada.²⁴

Asistimos a planos que se contraponen como dimensiones diferentes y a un encapsulamiento propio de la alegoría, que responde igualmente a un impulso ético: no hacerse cómplice del mal, para lo cual se buscan vías de resistencia o de huida. De este modo, el tribunal se presenta como un teatro o un circo, mientras que la mujer se identifica con la naturaleza: «Cuando estoy ante la naturaleza pienso que es una forma de tu cuerpo extendido».²⁵ Igualmente, el Palais de Justice parece contraponerse a ese “palacio de la memoria” que es la casa de la infancia, que actúa como infraestructura del espacio del eros descubierto en la amada: la madre prefigura a la amada, según veremos, con una carga ambigua de amor y posesión que se refleja en el propio ambiente de la casa familiar. Por otra parte, la iglesia es un espacio isomorfo del tribunal: espacios donde cada uno tiene un papel y donde impera la lógica de acusación y condena.

1.2 TIEMPO

Si el espacio donde se emplaza la obra (dentro de la dimensión real) es el Palais de Justice, igualmente el tiempo en el que se sitúa es un tiempo concreto (el del juicio): «Ahora estabas en este tiempo, aquí. París-Ginebra-París. Ginebra una vez más. Aún. Palais de Justice, Sala C».²⁶ Sin embargo, la palabra (apoyada en el eros y la memoria) subvierte tanto el espacio como el tiempo, buscando un punto²⁷ en el que se pueda escapar del poder de la ley, que se adueña también del fluir temporal. La sucesión del tiempo en el libro se une inicialmente al encadenamiento causal (causa-efecto), que se vincula al binomio culpa-castigo. De ahí que surjan varios puntos de fuga a través de la memoria: por un lado, la fragmentación del tiempo, que desactiva la continuidad causa-efecto; por otro, la infancia y la relación erótica. El primer caso, es fruto de la introspección y va unido a la crisis del sujeto, que se deshace en múltiples imágenes (como veremos en el siguiente punto): “el tiempo se desmoronaba en inasibles fragmentos, islas, que ya nada ni nadie volvería a unir”.²⁸

24 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006, p. 414. A estas alturas, el lector detecta las numerosas coincidencias: el gris, los perseguidores, la ceniza, frente a la luz, el azul, la puerta que se abre hacia adentro. El símbolo de la puerta como entrada al recinto sagrado de la mujer puede encontrarse en otros poemas, como «La repentina aparición de tu solo mirar», de *Material memoria* (*ivi*, p. 384).

25 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 53.

26 *Ivi*, p. 24.

27 La búsqueda de este punto se manifiesta en la siguiente cita recogida en el *Diario anónimo* (JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011, p. 200), comentando el símbolo del «centrum circuli»: «Un punto que se sitúa en el círculo, que se encuentra en el cuadrado y en el triángulo. Si encontráis el punto estáis salvados, liberados de dolor, de angustia y de peligro. (Antiguo decir de los canteros de Estrasburgo; MATILA GHYKA, *Le Nombre d'or. II: Les rites*, Paris, Gallimard, 1931). Cfr. igualmente los apuntes sobre la noción de «punto cero» tomadas de Kandinsky» (VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 214).

28 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 24.

Sin embargo, en la infancia y la relación erótica se apunta a un espacio de síntesis, fruto de la relación (amada-madre), a la que se regresa (estando en el juicio) a través de la memoria. En ambos casos parece buscarse un tiempo más allá o más acá del tiempo, como se enuncia ya en el fragmento tercero: «El tiempo, dijo, ¿será sólo el vertiginoso centro giratorio de la quietud? En la inmovilidad el tiempo se enrosca». ²⁹ La unión de movimiento y quietud indica la búsqueda del lugar en el que cesan las contradicciones; el símbolo de la cruz-rueda tiene en Guénon a la serpiente enroscada como una de sus representaciones. La espiral que se despliega desde un punto recuerda el desenvolvimiento del tiempo desde el origen; el repliegue es el camino que parece conducir nuevamente al centro, lugar que está fuera del espacio, «punto de partida de toda diferenciación», «Palacio interior», como los denomina Guénon. ³⁰ Al mismo tiempo, «la unión de los complementarios constituye el “Andrógino” primordial», figura que alcanzan los amantes en el acto sexual, según puede verse en el fragmento décimo séptimo de *Palais de Justice*, en el que asistimos a una nueva creación, «cuerpo único» en el que se han unido. ³¹

Anterior a este despliegue del tiempo parece encontrarse la infancia. Así se observa en el pasaje en el que se describe el recuerdo de la amante esperando a su padre, que no volverá. Este acontecimiento parece marcar el final de la infancia y el comienzo del tiempo, de la vida adulta: «no entiendes todavía por qué una vez no vino, no volvió, no vino, y así el hilo del tiempo empezó a existir para ti». ³² De forma paralela, en la infancia del protagonista se descubre un tiempo «que no tenía límites ni fin». ³³ Este acontece al ser peinado por la madre y estrecharse contra su vientre: tiempo edípico de la niñez, en la que el niño se encuentra en el claustro materno. Por ello, la casa familiar de la infancia es el «lugar del aire o de la sangre, del tiempo suspendido», ³⁴ centro del respirar, origen de la palabra y el ritmo, donde confluyen sangre y aire, como en «Alef» y «Bet», primeros poemas de *Tres lecciones de tinieblas*.

La memoria es la vía principal para abolir el tiempo, haciendo regresar al origen. Durante el juicio, el protagonista puede encontrarse en otro espacio que se contrapone al tribunal, al volver al punto de plenitud que proporciona la unión con la mujer (en la que se funden los contrarios, «fuego e inundación»). La amada es pura afirmación y vida (frente a la pulsión de muerte que se encuentra en la primera mujer y los acusadores – figuras mortuorias que engendran muerte a su paso-), espacio de plenitud que escapa al devenir y se configura por tanto como lugar trascendente y sagrado, de modo que actúa como talismán que se invoca en todo momento para escapar del ataque de la muerte:

La memoria es la suspensión del tiempo, en la que el tiempo se enrosca o se emboza en sí. Siento ahora el reflejo de otra luz, distinta luz la de tus ojos, latitud no ya de la mirada, sino del mirar. Tú te desnudas lentamente y yo empiezo a amarte con todos los deseos sumergidos desde que el deseo nació en mí. Tu cuerpo es transparente. Cuando tú llegaste todo repentinamente ardió y todo al mismo

29 *Ivi*, p. 23.

30 RENÉ GUÉNON, *El simbolismo de la cruz*, Barcelona, Sophia Perennis, 2003, p. 40.

31 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 84.

32 *Ivi*, p. 30.

33 *Ivi*, p. 89.

34 *Ivi*, p. 83.

tiempo se hizo agua. Fuego e inundación. Tus asombrados ojos, tu absoluta negación del morir. Después te he nombrado muchas veces, he compuesto tu rostro y tu figura.³⁵

El acto sexual lleva a un punto, «un espacio distinto donde ya no hay espacio, sino tan sólo duración y allí no llegan, fuera del mundo, los perseguidores».³⁶ Frente al yo auto-referencial o vuelto sobre sí, que no puede sino deshacerse, el encuentro con la mujer convierte al yo en un ser en camino, en un vector que no puede comprenderse (ni comprender su vida) sino en dirección a ella: puro deseo. Así se observa en el símbolo del tren en el que viaja («Ahora voy en un tren hacia ti, mientras escribo»), que modifica la concepción del tiempo, al convertirse en imagen del deseo. Este introduce en un tiempo diferente: «El tren suspendía a su vez el tiempo o lo medía de otro modo. Aproximaba o desaproximaba tu presencia. El tiempo no era sino dirección».³⁷ De este modo, la relación amorosa recrea todas las categorías elaboradas por el yo, al fundar un tiempo nuevo y, con ello, una nueva medida para el tiempo: el deseo. Frente a la sucesión de imágenes idénticas o el continuo suceder de un presente siempre el mismo en el que se ve condenado el sujeto, la amante abre lo inmemorial.³⁸ Así se observa con claridad en poemas de *Mandorla* como «Material memoria, III» o «Espacio», en los que la memoria (una memoria que va más allá del recuerdo, según la expresión de Blanchot en su comentario a Jabès) hace regresar al origen.³⁹ Se puede intuir la transformación del concepto bergsonian de duración a través de la relación dialógica y el deseo: el tú engendra esta temporalidad que es creación continua «de lo absolutamente nuevo».⁴⁰ Pues el espacio ya no es finito, sino que la mujer funda un espacio absoluto dentro del cual el yo se mueve siempre por el deseo en dirección al tú: «Ir hacia tu figura. La absoluta extensión de tu cuerpo en la noche».⁴¹

1.3 IDENTIDAD

No profundizaremos en este asunto tan central en *Palais de Justice*, pues requeriría un análisis pormenorizado. Si el juicio supone la congelación del yo en una única imagen, el yo poético de la obra trata continuamente de deshacerse de esta fosilización, entablándose una dialéctica entre el fondo fluido y la superficie dominada por las formas fijas. En lo profundo se encuentra el magma de donde brota la multiplicidad de las formas, el impulso vital de transformación continua (cuya puerta solo se abrirá en la relación erótica):

35 *Ivi*, p. 25.

36 *Ivi*, p. 84.

37 *Ivi*, p. 34.

38 CARLOS PEINADO ELLIOT, *Unidad y Trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla, Alfar, 2002, pp. 272-273.

39 Sobre la diacronía que inaugura la mujer, la infinitud del deseo y el nuevo nacimiento que conlleva la unión, cfr. *ivi*, pp. 277-279.

40 GEMMA MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, *El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto*, en «Revista General de Información y Documentación», 6-1/1 (1996), pp. 291-311, p. 306.

41 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 21.

Combates tú con sucesivas imágenes de ti mismo. Cada una de ellas desea en definitiva fijarte, hacerte decir: soy yo. Pero sólo podrías hacerlo por pura convención. La identidad no es más que una mera convención, el acto innecesario de decir en falso ante cualquiera de las imágenes de sí: soy yo. Una convención en la que creen encontrar existencia infinitud de seres que no son. Disolverse en la fiebre, en la no imagen, en el magma de imágenes que se devoran porque ninguna es. Torbellino de imágenes en perpetua cohabitación. La fiebre dejaba lacio el cuerpo como después de un prolongado orgasmo. Volver a la superficie: ¿para qué?⁴²

El juicio destapa la irrealidad del sujeto y de lo entendido como real. El acusado no está en los folios que el tribunal va amontonando. Si el yo (que se define como «tendenciosa entidad unificante»⁴³) se deshace, no queda a quién acusar o de qué acusarse.⁴⁴ De ahí la importancia que tiene el vaciamiento de la memoria al final del libro (fragmento décimo noveno). Sin embargo, en medio de la disolución general, la multiplicidad de las imágenes de la mujer tiene un poder unificador. Igual que lo sagrado se revela según Otto como la verdadera realidad frente a lo profano (que descubre su insustancialidad), el juicio desaparece ante el recuerdo del encuentro con ella, cuya imagen adquiere connotaciones sagradas. Ninguna de las imágenes de la mujer se deshace, disuelve o pierde, sino que se suceden unidas a la imagen primera. Así se muestra la infinitud dentro de la unidad que posee:

Habías reconstruido esa imagen muchas veces, después de haberos ya amado mucho. La primera imagen de ella que te habitó. No puedes decir cuánto. [...] Entre los considerandos y los juramentos, tenía ella, como tantas veces, la intensidad de la primera imagen. El vuelo de su pelo. [...] Dame la mano, ahora que la distancia nos separa, dámela más firme. Ahora voy en un tren hacia ti, mientras escribo. Voy en la dirección que conozco. Lo demás no sucede. Tú sola te sucedes, superpuesta como estás, sin borrarla, a tu primera imagen. Tampoco entonces sucedía más. El ritmo de tu paso. Tu caminar. El mío. Ir hacia tu figura. La absoluta extensión de tu cuerpo en la noche.⁴⁵

Esta unificación procede del secreto oculto en la mujer, como muestra el pasaje de la «piedra blanca, con un nombre escrito»,⁴⁶ que el poeta busca en el fondo de ella. Este símbolo procede de Ap. 2: 17 y se refiere a la nueva identidad del redimido, que está oculta para todo el mundo excepto para quien recibe la piedra. Desconsolada por la ausencia del padre en su infancia, encuentra refugio la niña en el símbolo que le propone una monja del colegio: hallamos otra vez un pasaje en el que, ante una realidad exterior dura, se busca refugio en lo interior. En este caso, la piedra blanca se opone a la roca del resentimiento o a la piedra de la lapidación: aquí el símbolo de la piedra o “lapis” apunta a la reunificación o reintegración, pues es «símbolo del centro y de la totalidad»;⁴⁷ en él se inscribe el nombre nuevo, ya que el acceso al centro supone un nuevo nacimiento.

42 *Ivi*, pp. 16-17.

43 *Ivi*, p. 67.

44 *Ivi*, p. 20.

45 *Ivi*, p. 21.

46 *Ivi*, p. 54.

47 VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 274.

En la relación erótica, el hombre también puede reunificarse entrando en contacto con el centro.

1.4 LA PALABRA

El centro de la lucha – no podía ser de otro modo – es el lenguaje. Así puede observarse en el empleo de la alegoría como uno de los pilares de la obra. No es sólo que existan pasajes o personajes alegóricos,⁴⁸ sino que *Palais de Justice* se construye sobre uno de los dos patrones fundamentales de la alegoría: la batalla.⁴⁹ De hecho, esta queda reducida a una contraposición estática, sin progreso exterior (pero frontal, absoluta): una y otra vez se regresa al mismo campo de batalla (el tribunal) y se repiten ritualmente las acciones. En este nivel no puede hablarse de narratividad, pues no hay progreso ni transformación. Al contrario, el texto reviste la forma de los retablos medievales en su estatismo: las fuerzas aparecen en perpetua lucha, congeladas en su antinomia. Aunque aparentemente el conflicto se produzca entre abogado defensor y acusación, sin embargo la lucha tiene lugar entre ley y eros. El protagonista no participa de la defensa, sino que se hurta, trata de escapar subvirtiendo el discurso de la ley (luchar sería entrar en el sistema, compartir el juego que la ley despliega). Dos serían sus vectores principales: en primer lugar, ocultación o repliegue (con respecto a la Ley), necesidad de claustro;⁵⁰ en segundo lugar, ir-hacia-la mujer (en la memoria). La radicalidad de la oposición entre los bandos en conflicto manifiesta la calidad de agentes daimónicos de los personajes.⁵¹ Esto se refleja en los personajes alegóricos que desfilan por el tribunal: «la estulticia en estado puro, la naturaleza trivial del mal», en el caso del psiquiatra⁵² o «la dama abogado» como imagen de la muerte⁵³ (que termina bailando la «danza de la muerte» con la primera mujer). Estas representaciones adquieren aún mayor relevancia alegórica mediante la disposición paratáctica,⁵⁴ que sirve para contraponer los órdenes en conflicto. Así se observa en la contraposición entre la sequedad de la primera mujer y la humedad de la segunda: «La mujer se fue secando dentro del lecho conyugal, atenta sólo a su papel de víctima. ¿Había estado seca siempre?»;⁵⁵ «la humedad sin fin de tus paredes».⁵⁶ Los adverbios «nunca», «siempre», ponen de manifiesto al agente daimónico de la alegoría: «Usted nunca ha querido engendrar belleza en su interior. Por eso ha desconocido siempre la fulgurante aparición de la alegría»;⁵⁷ «el psiquiatra es el más incompetente de los médicos, y está siempre más cerca del crimen sádico que de la ciencia».⁵⁸ La connivencia

48 GARCÍA CANDEIRA, *Justicia, amor y disyunción en Palais de Justice* (2014), de José Ángel Valente, cit., p. 240.

49 ANGUS FLETCHER, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002, p. 150.

50 VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 225.

51 FLETCHER, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, cit., pp. 34-47.

52 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 24.

53 *Ivi*, p. 25.

54 Sobre la parataxis en la alegoría, FLETCHER, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, cit., pp. 160-161.

55 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 85.

56 *Ivi*, p. 84.

57 *Ivi*, p. 25.

58 *Ivi*, p. 24.

con la muerte se contraponen a la afirmación absoluta de la vida, pues en la representación alegórica los agentes aparecen completamente polarizados.

Por otra parte, en su configuración elocutiva, la obra surge como reacción a la amenaza que, sobre la propia palabra, se cierne en el juicio, utilizada y corrompida en su uso por el poder:

Flotaban las palabras fuera de sus cuerpecitos pequeños y no encontraban lugar para reposar. Las palabras estaban aterradas en aquel recinto. Se apiñaban las unas con las otras, en un instintivo movimiento de protección, preguntándose cuál de entre ellas iba a ser inmediatamente dicha. Las palabras también habían, a su vez, de ser juzgadas. Nada ni nadie queda eximido aquí.⁵⁹

La maquinaria gris descrita en el libro tiene su correlato en el fluir monótono y mecánico de la cinta magnetofónica, indiferente a cualquier interrupción del protagonista, que acaba expulsado del discurso (la sordera es aquí símbolo del repliegue). De ahí que todo el esfuerzo vaya destinado a subvertir este uso del lenguaje. En este sentido, es necesario tener presente el apunte reflejado en el *Diario anónimo* de una entrevista a Max Frisch:

Marzo de 1981. Max Frisch en una entrevista antigua que guardo con *Tríptico* (*Le Monde*, 23 de marzo de 1979): “La gran cuestión para un escritor es la confrontación del lenguaje con la realidad. El lenguaje normal reproduce formas de poderes; la escritura revela, en cambio, el mundo escondido, es subversiva. El escritor no se retira a una torre de marfil, sino a una fábrica de dinamita. La impugnación del lenguaje dominante puede hacerse negativamente, por el silencio, o positivamente, imaginando nuevas formas de expresión”.⁶⁰

Palais de Justice dinamita el discurso dominante a través de las rupturas en la sintaxis narrativa: cambios de estilo, saltos espaciales y temporales continuos dentro de un mismo fragmento, cambios en el narrador o yo poético (que se identifica en ocasiones con el personaje o se desdobra para verse desde el exterior), saltos entre diversas “dimensiones” de lo real (que tienen su correlato en determinadas configuraciones retóricas). No podemos detenernos en este artículo en un análisis de las formas fragmentarias de los distintos niveles discursivos del libro, así que nos centraremos en la repercusión que la disposición binaria (batalla entre eros y Ley) tiene en el estilo. Quizá refleje los dos vectores barrocos que indica en *Diario anónimo*: «explosión e implosión». ⁶¹ La destrucción del discurso público en el que el sujeto es perseguido se realiza a través de un estilo de carácter expresionista; el regreso al origen mediante la memoria material conducida por el deseo se desarrolla con un estilo fundamentalmente simbolista. Esta memoria conduciría a una de esas «innumerables aberturas [...] que conduce más allá, y no solamente más allá, sino a través de la pared, abriéndose sobre otro mundo, que se amplifica sobre el nuestro y que acaso llega a desembocar sobre el universo» (como afirma la cita de Ludwig Hohl

59 *Ivi*, p. 33.

60 VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., pp. 209-210.

61 *Ivi*, p. 196.

recogida en el *Diario anónimo*⁶²). Como «Il tuffatore», el protagonista de *Palais de Justice* vuelve a la superficie para hacer una inspiración y regresar a la profundidad. En un sentido general, la ironía predomina en los distintos niveles poéticos de la superficie (i.e. espacios controlados por la ley), mientras que la analogía prevalece en la profundidad.

Los espacios controlados por la ley recuerdan «el apocalipsis de la estupidez»⁶³ re-tratado en los cuadros de El Bosco. El escenario «grotesco» del tribunal se crea mediante la distancia del narrador, que transforma el espacio (como hemos dicho, cambia en circo o teatro) y caricaturiza a los personajes. Estos aparecen con frecuencia reducidos (según hemos apuntado) a un rasgo, como se observa en el agente daimónico caricaturesco en que se ha transformado el primer marido: «el presunto burlado, el que ya te había perseguido a ti por todos los tribunales posibles de la tierra».⁶⁴ El presidente del tribunal se transforma en director de pista del circo o empequeñece al convertirse en el juez personal del protagonista, al tiempo que trueca en muñeco («tan lleno de expedientes y de barbas»);⁶⁵ el Dr. Derrisoar deja de emplear su voz y se convierte en autómatas, simbolizando así la impersonalidad del lenguaje («llevaba incrustada en el estómago, y para todo uso, una grabación»⁶⁶); la danza macabra de la abogada con la primera mujer se vuelve grotesca al tener lugar en la arena del circo;⁶⁷ el abogado defensor es un trape-cista.⁶⁸ La subversión de las normas impuestas puede lograrse a través de la ironía, basada en la hipérbola y la distorsión, que eleva a acontecimiento cósmico la masturbación del adolescente: «Las sábanas chorreaban semen, el semen desbordaba las ventanas, resbalaba sin desprenderse de sí mismo, como una cola espesa que llegaba hasta el suelo y por la que subían luego las hormigas».⁶⁹

El plano de la profundidad, dominado por el eros, implica por completo al protagonista, que carece por tanto de distancia: está imantado por ella. Observamos con claridad la contraposición de planos como dimensiones opuestas, un encapsulamiento propio de la configuración alegórica. En esta dimensión de la profundidad aparecen los símbolos frecuentes de la poesía erótica de Valente. La palabra se identifica con la mujer, la materia y el eros:⁷⁰ «Las palabras toman forma de ti».⁷¹

2 ROCORRIDO SIMBÓLICO DEL PROTAGONISTA

En el apartado anterior hemos analizado el enfrentamiento estático entre los dos órdenes implicados (eros y Ley). La transformación, sin embargo, va a tener lugar en un nivel simbólico, en el que podemos comprobar la aventura simbólica del protagonista.

62 *Ivi*, p. 203.

63 *Ivi*, p. 196.

64 *Ivi*, pp. 46-47.

65 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 68.

66 *Ivi*, p. 70.

67 *Ivi*, p. 34.

68 *Ivi*, p. 39.

69 *Ivi*, p. 20.

70 Sobre la relación entre cuerpo, eros y metapoésía, cfr. STEFANO PRADEL, *Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoésía en José Ángel Valente*, en «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 93-114.

71 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 26.

Comienza el segundo fragmento como un examen general de conciencia, que conecta con la formación católica de Valente (por eso su regreso a la adolescencia y juventud en el pasaje). De ahí deriva el símbolo del espejo (el examen de sí mismo) que va a reaparecer durante todo el libro. En «Valente en Galicia: Quedar para siempre» (especialmente en el epígrafe «La piedad en el adolescente»⁷²), desarrolla Claudio Rodríguez Fer la escolarización de Valente, primero en el parvulario de las monjas de las Hijas de la Caridad, posteriormente en el Bachillerato, en la Academia San Ignacio, de la Compañía de Jesús. Precisamente a este último periodo remonta la represión y vivencia culpabilizadora de la sexualidad:

No obstante, el supuesto santito vivía su propia ejemplaridad de una manera esquizoide y desgarrada, pues aunque actuaba haciendo siempre lo que se esperaba de él, en su fuero interno se consideraba malo y estaba completamente convencido de que iba a ser condenado por sus presuntamente perniciosos instintos sexuales. [...] Al tiempo que asimilaba con fervor el adoctrinamiento teórico, padecía con más angustia la llamada de sus naturales inclinaciones eróticas.⁷³

Más adelante, en este mismo fragmento, el lector entiende que el personaje se encuentra en el juicio («Ahora contaban su vida, sus formas de desafección, su violencia»⁷⁴). Como hemos visto, se trastueca la sintaxis narrativa yuxtaponiendo escenas y tiempos diversos. Sin embargo, al comenzar por el «examen general de conciencia», lo sitúa ante el binomio deseo-culpa. Aquel va a subvertir a este (proyectando hacia el futuro las escenas pecaminosas pasadas – especialmente de masturbación-). Este movimiento de auto-examen supone la cerrazón o clausura del yo, al tiempo que muestra la introyección de la figura del juez en la propia conciencia, superyó que juzga continuamente los actos. Parece corroborar esta hipótesis el hecho de que en el fragmento siguiente aparezca en el espejo el rostro de su padre: «Me miré en el espejo; no me vi. Vi el rostro de mi padre, que me miraba como si fuera yo».⁷⁵

Este comienzo del libro ha de ponerse en relación con el poema «Oda a la soledad»,⁷⁶ del poemario *Mandorla*. Esta composición, que presenta una simbología muy cercana a *Palais de Justice* (como los «pájaros quemados»), muestra la fórmula del examen de conciencia: «Y tú, oh alma, / considera o medita cuántas veces / hemos pecado en vano contra nadie / y una vez más aquí fuimos juzgados, / una vez más, oh dios, en el banquillo / de la infidelidad y las irreverencias». En el poema aparece el arte (la música de Mozart), en su capacidad para suspender el tiempo (la sucesión que lleva al mecanismo culpa-castigo), como redentora de la culpa:

Así pues, considera,
considérate, oh alma,

72 CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, *Valente en Galicia: Quedar para siempre*, en *Valente vital (Galicia, Madrid, Oxford)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, pp. 60-71.

73 *Ivi*, p. 62.

74 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 20.

75 *Ivi*, p. 23.

76 VALENTE, *Obras completas I*, cit., pp. 429-430.

para que un día seas perdonada,
 mientras ahora escuchas impasible
 o desasida al cabo
 de tu mortal miseria
 la caída infinita
 de la sonata opus
 ciento veintiséis
 de Mozart
 que apaga en tan insólita
 suspensión de los tiempos
 la sucesiva imagen de tu culpa.

De igual modo actúa el libro: ejercicio de exorcismo, que conduce a la purificación a través del lenguaje. Si en la primera estrofa del poema se muestra la caída del amor, en esta segunda vemos el descenso de la música, para finalmente buscar un descenso a la noche. Este se produce tras nacer en las «aguas lustrales» de la soledad (nuevo nacimiento, como se observa en la simbología bautismal) y conduce al «recinto sellado» (símbolo que parece aludir a las siete moradas). La obra apunta a un nacimiento, mediante un proceso que tiene lugar en la palabra y pone en contacto con el centro o el origen.

Al comienzo de este segundo fragmento de *Palais de Justice*, la ruptura de los espejos lleva a un último espejo «donde había la imagen escueta, delicada, de un caballero vestido de negro, que con una mano tenuemente enguantada le invitaba a pasar al otro lado». ⁷⁷ Supone una escena crucial, pues se entrecruzan varios elementos significativos: el deshacimiento de los espejos, el símbolo del caballero, el espejo final y el cruce «al otro lado». La imagen en el espejo (presente en la segunda parte de *Mandorla*) se vincula a la búsqueda de la identidad y a la reflexión metapoética. ⁷⁸ El deshacimiento de los espejos tiene que ver, por consiguiente, tanto con las diversas capas existentes del yo (multiplicidad de imágenes con las que no se identifica), como con la destrucción de las formas poéticas. Este es un movimiento que precede a la experiencia creadora, como indica Valente en su ensayo «Rudimentos de destrucción», oponiendo «a la cristalización de las formas, la fluidez perpetua del movimiento creador»: ⁷⁹

También en el umbral de la experiencia yóguica [...] sitúa Eliade la noción de destrucción como condicionante de experiencias ulteriores. Ese ejercicio preambular se produce con mucha frecuencia sobre el lenguaje, en un movimiento de destrucción y reinvención que es a la vez abolición de la realidad y acceso a formas más profundas de ésta. ⁸⁰

La cita anterior podría enmarcar el movimiento de profundización en «formas más profundas» de la realidad que propone *Palais de Justice*, que solo puede realizarse mediante un proceso de «destrucción y reinvención» del lenguaje. No llegamos, sin embargo, a una destrucción completa, sino a una imagen final.

⁷⁷ VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 19.

⁷⁸ Cfr. «La imagen se desdobra», VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 421.

⁷⁹ VALENTE, *Obras completas II*, cit., pp. 92-93.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 91-92.

Así lo afirma Paredes Bertagnolli comentando el poema de Valente «Una antigua representación»:

En este sentido es la destrucción una “aventura histórica o infrahistórica o intrahistórica” porque nos invita a cruzar los estratos de la historia, de la narración, los estratos depositados de la memoria individual, colectiva y de la palabra misma, y sus “formas concluidas” en el tiempo, para dirigirnos entonces al fondo mismo de esa materia, allí donde duerme “la imagen” [...] original de la que todo ha nacido.⁸¹

La imagen que se descubre aquí es la del «caballero vestido de negro». Como ha indicado Paredes Bertagnolli, este símbolo se encuentra en el ensayo de Valente «Lorca y el caballero solo» y apunta al «camino hacia el centro oculto»:⁸² «Porque ir hacia el centro es la sustancia de una de las grandes imágenes míticas que Occidente ha conservado, la imagen del caballero solo».⁸³ El caballero obra el gesto iniciático de llamar a la aventura al protagonista, para que atraviese el umbral de este mundo (el espejo de Alicia) hacia regiones más profundas de lo real. El vestido negro no deja de recordar el arquetipo de la sombra en Jung, así como el «hombre enlutado», miedo primordial de los niños⁸⁴ y figura del doble que aparece en los poemas de Juan Ramón. Así, en *Arias tristes*, hallamos un «hombre enlutado»⁸⁵ o el diálogo con la sombra,⁸⁶ en *Jardines lejanos*, el propio poeta aparece «enlutado» en una visión.⁸⁷ De igual modo, concluye este segundo fragmento con la identificación del protagonista y el hombre de negro, lo que refuerza la interpretación de este como «sombra» en el sentido jungiano: «En el último espejo, el caballero en negro tiene mi mismo rostro».⁸⁸ Por todo ello, tras el primer fragmento (que actúa como pórtico), el segundo fragmento parece llevar a una lectura del libro como una inmersión en lo inconsciente, en busca de un lugar donde desaparezcan las oposiciones y se logre una reintegración o reconciliación. Esta llamada a la aventura, que impulsa a sumergirse en la oscuridad de lo inconsciente, se yuxtapone en el segundo fragmento a la dirección hacia la mujer, que se constituye en vector principal para el yo-poético: ambos se unen de manera inextricable, pues el encuentro sexual será la vía de unificación.

En el fragmento tercero se repite en dos ocasiones la identificación de la imagen del espejo con el padre, presentando quizá la propia conciencia como instancia de juicio, superyó o interiorización de la figura del padre (normas, prohibiciones) que se convierte en juez moral. Se trata según la psicología freudiana de un proceso que tiene lugar en la infancia y sería independiente de la relación amistosa y cercana que se pueda tener

81 ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI, *Valente y Dureró: la narración sumergida de «Una antigua representación»*, en *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*, ed. por GIOVANNA FIORDALISO, ALESSANDRA GHEZZANI y PIETRO TARAVACCI, Trento, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2017, vol. II, pp. 255-268, pp. 263-264.

82 VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 131.

83 *Ivi*, p. 128.

84 CARL GUSTAV JUNG, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Seix Barral, 2003, p. 28.

85 JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *Obra poética*, Madrid, Espasa, 2005, p. 218.

86 *Ivi*, pp. 211-212.

87 *Ivi*, p. 385.

88 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 21.

posteriormente con el padre, que se desprende de poemas como «El funeral» o «Un recuerdo». No es extraño que en este fragmento se yuxtaponga la mirada ante el espejo al desdoblamiento del yo en el juicio, por el que el personaje parece contemplarse a sí mismo desde fuera y condenarse: «Vi a Madame con la dama abogado que la acompañaba. Estaba él en su proceso. En el suyo propio. En el mío propio. Lo miré con reprobación. Se miró con reprobación. Lo miraron con reprobación. Nos miramos con reprobación».⁸⁹ Tampoco puede sorprender que en este fragmento precisamente tome conciencia de su participación en el mal. La opción por la muerte que observa en la primera mujer ha logrado en el pasado su complicidad, al conectar con un deseo de auto-castigo, un sentimiento de culpa ya existente en el protagonista, que lo lleva a querer purgar y padecer. Se enlazaría así con la introyección de la figura paterna, reforzada por una educación represiva que provoca «la interiorización de la culpa y del miedo [...]»,⁹⁰ que le hace entrar en un triángulo dramático (víctima-salvador-perseguidor) que solo produce muerte: «Y yo mismo ¿por qué oscura razón, por qué nunca satisfecha deuda o por qué enfermizo deseo de purgación me hice cómplice de sus nunca asumidas muertes? ¿Sería ésa tan sólo la única culpa real que debo purgar?».⁹¹ Actúa nuevamente la contraposición alegórica: frente al camino de muerte, «la absoluta negación del morir» que abre la nueva figura femenina. El protagonista debe elegir entre muerte y vida. Habrá de rechazar la muerte por completo, evitando todo pacto con ella.

Dentro del recorrido que realiza el personaje, el fragmento cuarto retoma algunos de los motivos que han aparecido, pero transfigurados gracias a la relación amorosa. Los primeros son los de la llamada y la puerta, que tienen lugar en un paisaje alegórico. Tras la invitación a cruzar el espejo, aquí llama, pero es llamado (sin saber por quién), porque no es el yo quien tiene la iniciativa. La voz abre el camino y crea la puerta:

Llamó a la puerta. Al menos, él oyó que llamaba. ¿Llamaba él?, o, aunque él llamase, ¿no sería él, en realidad, el llamado? ¿Y para qué llamaba o lo llamaban? Cuando se volvió creyó haber oído algo como una voz. Pero no vio a nadie. Es decir, vio la puerta, al borde del sendero, la puerta, simplemente, a la que ahora llamaba. [...] A lo mejor, pensó, la puerta aún no era puerta al pasar él, sino sólo voz, la voz que luego le había hecho desandar un trozo del sendero hacia la puerta, que había empezado a existir luego de la voz.⁹²

Tiene lugar así el cruce del umbral, acto necesario para la iniciación del héroe, que precede al «encuentro con la diosa» (en el itinerario de Campbell). Cruzar el umbral es lanzarse al vacío, pues tras la puerta nada se ve.⁹³ De ahí que con frecuencia se necesite una ayuda para superar este umbral y acceder al espacio del renacimiento. Aquí es la propia mano de la mujer: «Alzó la mano. La detuvo. Miró a su alrededor. No había nadie. [...] Dame la mano, dije. Ahora que la distancia nos separa. [...] Ahora que voy hacia ti».⁹⁴

89 *Ivi*, p. 23.

90 RODRÍGUEZ FER, *Valente en Galicia: Quedar para siempre*, cit., p. 63.

91 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 25.

92 *Ivi*, p. 29.

93 Es interesante la afinidad con las imágenes de *El árbol de la vida*, de Terrence Malick.

94 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 29.

De este modo cruza al espacio del eros, a la mujer como morada que lo acoge, en la que puede nacer de nuevo. Por ello atravesar la puerta es el acto que «lo redimía de cualquier otro acto de su vida»: ⁹⁵ abandona la esfera de la ley para entrar en la de eros, cosmos completamente ajeno al anterior, donde no rige la mecánica culpa-castigo.

En este pasaje reaparece la característica fundamental de la persona como ir-hacia. En este caso no solo por parte del protagonista, sino también de la mujer: cada uno va al encuentro del otro para acceder al «lugar del encuentro», que rompe cualquier solipsismo. En esta marcha se produce un regreso a la infancia de la mujer: «Ahora que tú corres, como una niña correría. Con los brazos abiertos corres hacia mi volver. Tú estabas en el suelo sentada, vestida de niña de muy pocos años, tan niña que tú misma haces memoria con dificultad. Recuerdas que tu padre tenía que volver». ⁹⁶ Esta experiencia de la niñez que marca la vida de la mujer se yuxtapone al recorrido del protagonista hacia ella: ¿se convierte en nuevo padre para ella? La figura (del padre) vuelta sobre sí en el espejo se transforma al entrar en el nuevo orden del eros, donde solo hay éxtasis o salida hacia el otro. Veremos cómo, de una manera simétrica, la mujer se reviste de la función materna para el varón (sublimándose así el complejo edípico). Se trata, por tanto, de un primer paso en el recorrido que lleva desde el arquetipo de la sombra (el caballero enlutado) hasta el arquetipo de Sí-mismo (pez-Dionisos del final). Ciertamente, será la mujer la que rompa el solipsismo que pueda conllevar el símbolo del espejo para abrir al ámbito infinito de la naturaleza: «El descenso hasta el vértice de ti, como animal del fondo. Vienes por los espejos de la noche. Si estoy ante la noche, pienso que es una forma de tu cuerpo». ⁹⁷

En este fragmento encontramos el símbolo del lagarto, que concuerda perfectamente con la trascendencia del rito de paso:

La detuvo. Miró a su alrededor. No había nadie. El repentino fulgor móvil de un lagarto sobre la curva poderosa de una roca cercada por los tojos. Dame la mano, dije. Ahora que la distancia nos separa. [...] El lagarto pegado a la roca se confunde ahora con ella. Más que la roca misma, el lagarto da forma a la quietud. Tu vientre, las comisuras de tus labios, los pliegues más secretos de ti donde se forma el sonreír. [...] ¿También por este acto habré de ser juzgado?, pensó. Sí, por este acto y por todos los actos de su vida y por todos sus actos de iracundia y de vehemencia y de amor. Recordó que en el ágora el lugar de los acusadores se llamaba la Roca del Resentimiento. El lagarto podría, por la necesidad y la quietud, ser el igual de un dios. ⁹⁸

Manuel Fernández Rodríguez se ha acercado al simbolismo del lagarto en la obra de Valente, si bien ya contaba con algunos acercamientos como los de Armando López Castro ⁹⁹ y Claudio Rodríguez Fer. ¹⁰⁰ Apunta cómo en el relato «El fusilado», el personaje

95 *Ivi*, p. 30.

96 *Ivi*, pp. 29-30.

97 *Ivi*, p. 53.

98 *Ivi*, pp. 29-30.

99 ARMANDO LÓPEZ CASTRO, *Lectura de José Ángel Valente*, León, Universidad de León-Universidad de Santiago de Compostela, 1992, p. 180.

100 CLAUDIO RODRÍGUEZ FER (ed.), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus, 1992, p. 108.

se transforma en lagarto, escapando así de su fusilamiento: «“El fusilado” relata la metempsicosis de un condenado a muerte que se salva del fusilamiento en forma de lagarto y, a la vista del pelotón, el cuerpo permanece incólume tras el impacto de las balas».¹⁰¹ De este modo actuaría como doble que, ligado a lo telúrico, parece tener una continuidad o perennidad que en el texto de *Palais de Justice* se acentúa por su asociación con la roca. El lagarto sobre la roca se convierte en imagen doble, símbolo de todo el libro: por un lado, el juicio en el que el protagonista está ante los acusadores, la «Roca del Resentimiento» (como el condenado ante el pelotón de fusilamiento); por otro, el espacio del eros en el que la piedra se identifica con la mujer, sobre cuyo cuerpo se reposa. Como unión entre ambas secuencias se sitúa el símbolo del lagarto, un «animal telúrico»,¹⁰² que encarna «lo reptil como lo terrenal, lo vital y lo permanente de la materia».¹⁰³ Se encuentra conectado con la materia primordial y originaria, apuntando de este modo al regreso a un medio primigenio: de hecho, se confunde con la roca. Por ello unifica el lagarto los opuestos, movimiento y quietud, así como se vincula al fulgor en el texto de *Palais de Justice*: representa al poeta que procura la revelación, además de evocar el éxtasis erótico. De este modo lo define Fernández Rodríguez: «Por lo que se refiere a los lagartos, son “súbitos”, y recorren su columna vertebral; es decir, son expresiones amonorradas de la serpiente, pero dotados del valor del fulgor, de la iluminación, con lo cual se pueden entender, en su eléctrica velocidad, como eyaculativos».¹⁰⁴ El lagarto unifica los opuestos, al igual que la serpiente: hace regresar a un tiempo primordial y genesiaco. De ahí que se le califique de “dios”. Este regreso tiene lugar en la relación erótica, como nos ratifica nuevamente un poema de Mandorla, «Latitud»: «No quiero más que estar sobre tu cuerpo / como lagarto al sol los días de tristeza. / [...] y tu mano me busca / por la piel de tu vientre / donde duermo extendido».¹⁰⁵ El libro se constituye como un tejido de símbolos que van ligándose unos con otros. Así la roca no solo apunta a la «Roca del Resentimiento», sino a su reverso, la mujer como roca: recuérdese el pasaje de la piedra blanca, que aprieta contra sí de niña durante toda una noche hasta que se adentra en su interior y en cuya profundidad se abismará el protagonista.

La aparición en el fragmento quinto del niño (imagen de la infancia del protagonista) que le da la mano, enlaza con la figura de la niña en perfecta correspondencia. Si allí ella le daba la mano para cruzar el umbral, ahora el niño le da la mano, como llamada a la aventura, a la inmersión en capas profundas de la memoria: «El niño lo miró, le dio la mano, sin que mediaran más señales».¹⁰⁶ Podemos observar la metamorfosis de la llamada: primero el caballero vestido de negro (esta imagen en el espejo se transforma en el protagonista y en su padre), después la amada (como adulta-como niña), a continuación el niño. La llamada que podía parecer amenazadora se ha ido metamorfoseando a lo largo del libro. Queda ahí el ofrecimiento, pero se retoma dos fragmentos después, al inicio

101 MANUEL FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, *Análisis integral de la narrativa de José Ángel Valente*, Tesis de Doctorado, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2001, p. 49.

102 *Ivi*, p. 454.

103 *Ivi*.

104 *Ivi*, p. 692.

105 VALENTE, *Obras completas I*, cit., pp. 410-411.

106 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 34.

del mismo (de manera que podemos observar cómo se hilan los fragmentos a través de motivos o de símbolos): «El niño le dio la mano. Comprendió que la escritura brotaba de los más oscuros recovecos del ser. ¿O, en realidad, los engendraba? [...] Un niño mira con humor melancólico la arena. [...] El niño iba caminando por el largo pasillo de la casa infantil».¹⁰⁷ La memoria material se funde con la memoria biográfica y el yo retorna al punto de nacimiento de su relación con la palabra (juego, azar, invención), que desarticula el discurso dominante del tribunal. Si antes penetraba en la morada de la mujer, este paso le permite volver a la casa familiar para recordar una experiencia de la infancia fundamental en la iniciación del personaje (de ahí que se vuelva en varias ocasiones a ella).

Esta experiencia de iniciación es el recorrido del «largo pasillo de la casa infantil» (en la que se demora y que repite el narrador), desde el corredor hasta la entrada. Como si se tratara del palacio de la memoria, el personaje «podía verlo con toda exactitud, reconstruir el menor detalle de las deterioradas paredes»,¹⁰⁸ lo que subraya la importancia de esta experiencia. La galería es el lugar del hogar: se congrega la familia y confluyen los símbolos paternos (el sol, el árbol) y maternos («la mesa camilla y el brasero»¹⁰⁹ -la calidez del útero que reaparece en la cocina-). El héroe ha de abandonar el gineceo para entrar en la oscuridad y el frío, arrojando el miedo motivado por la «impresión del ingreso en las sombras»:¹¹⁰ de este modo se prelude el descenso a lo oscuro que supone toda experiencia poética, toda aventura espiritual (prefiguradas ya en este recorrido). El hecho concreto de la infancia (solo llegando hasta el fondo – donde se encontraba el conmutador – podía hacerse la luz que lo iluminaba todo) anticipa la revelación súbita de la palabra poética. Junto a ello, el niño duda ante el conmutador y levanta la mano (como ante la puerta), al tiempo que se repite el alejandrino de ritmo yámbico que aparecía en el pasaje en el que el personaje se encuentra ante la puerta («¿También por este acto habrá de ser juzgado?»¹¹¹) pues es consciente de que se encuentra ante un umbral que da acceso a otra dimensión separada de la anterior, donde los moradores de esta no pueden llegar. En efecto, al encender la luz la realidad no aparece, sino que se esfuma. Es el encuentro con el espacio poético, en el que todo se disuelve (como en la plaza de Xemaá-el-Fna).¹¹²

¿Qué haces?, gritaba una voz del otro lado, muy lejos, del otro lado: ¿de cuál? ¿Sabía él hacia qué lado estaba? No hacía nada. Estaba ante el conmutador, inmóvil, como si la sombra lo hubiera ganado, como si ahora tuviese miedo a ver, como si al encender la luz pudiera no aparecer en el mismo lugar, sino lejos, muy lejos, donde ya no alcanzaría más a oír la voz que lo llamaba. Alzó la mano hacia el conmutador. ¿También por este acto habrá de ser juzgado? El pasillo se iluminó de pronto, mientras la casa entera se desvanecía, lenta, muy lentamente, entre la niebla.¹¹³

107 *Ivi*, p. 41.

108 *Ibidem*.

109 *Ivi*, p. 42.

110 *Ivi*, p. 43.

111 *Ibidem*.

112 Sobre la estética de la disolución en Valente, cfr. SANDRA LUCÍA DÍAZ GAMBOA, *La estética de la disolución y la infiniversión en la poesía de J. Á. Valente*, en «Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica», XXI (2012), pp. 459-483.

113 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 43.

En el proceso de avances y retrocesos que constituye la alegoría, el fragmento noveno vuelve a recrear el motivo del doble, por lo que nos sitúa ante un yo escindido: la lucha se manifiesta en el «as de espadas» que los separa y marca el vencedor. El proceso vuelve a recomenzar, pues la victoria no produce la reunificación, como se observa en «los fragmentos, objetos rotos, escorias».¹¹⁴ Frente a la disociación de este fragmento, el siguiente nos muestra la unificación del eros, no solo de los cuerpos sino de toda la naturaleza: «Cuando estoy ante la naturaleza pienso que es una forma de tu cuerpo extendido. [...] Si estoy ante la noche, pienso que es una forma de tu cuerpo».¹¹⁵ Se trata del fragmento de la «piedra blanca» (la sombra del pasaje anterior se contrapone a «lapis»), símbolo del centro y la unificación: el misterio guardado en la mujer, a cuyo fondo desciende el yo poético. En este descenso encuentra la infancia de ella, su memoria, pues en el regreso al origen que supone la relación erótica, se asume y unifica la memoria biográfica, que se enlaza con la memoria de la materia a través de los símbolos.

La entrada del protagonista en el tribunal (que tiene lugar en el fragmento undécimo) funciona como negativo de la entrada en el cuerpo de la mujer que hemos visto en pasajes anteriores. Encontramos aquí tejido con el escenario del proceso, tomando como gozne el motivo de las manos de la mujer, el sueño de la iglesia (espacio isomorfo del juzgado): de hecho, el pasaje cierra circularmente ante la puerta de la Sala C. En la pesadilla, el juicio se convierte en condena religiosa, mostrándose la necesidad de afrontar una nueva prueba: la educación moral y religiosa se levanta en sueños para juzgar al personaje y condenarlo. Él debe atravesar también este umbral en una imagen doble: el camino hacia el altar es boda tanto como ajusticiamiento. Varios elementos indican la celebración de una boda: «entrábamos juntos en una enorme iglesia y en el que yo te llevaba, en efecto, tomada de la mano»,¹¹⁶ «señores extraños vestidos de chaqué y damas con sombrero y velo corto sobre la cara»,¹¹⁷ «llevabas aquel vestido blanco».¹¹⁸ La mujer, sin embargo, no se sujeta a la convención, sino que muestra su libertad irreductible y su trascendencia: «aquel vestido blanco, ligero o transparente con que tu cuerpo se entregaba a la mirada, lejos, en otro lugar, antes o después de soñar este sueño»¹¹⁹

Por otra parte, asistimos a la escena de un ajusticiamiento. En este sentido, guarda interesantes paralelismos con el relato «La mano» (aunque qué distintas aquí la mano y la caricia). Así se observa (además de en la importancia de la caricia y la mano en los textos) en «la portezuela del confesionario»¹²⁰ que recuerda la «portezuela»¹²¹ de la cámara metálica; el «guillotinado por los hombros»¹²² semeja al ajusticiado; el avanzar hacia el comulgatorio seguros de la condena en la pesadilla recuerda el final de «La mano», en el que el protagonista se dirige también a comulgar tras la confesión: «Minutos después,

114 *Ivi*, p. 51.

115 *Ivi*, p. 53.

116 *Ivi*, p. 59.

117 *Ivi*, p. 60.

118 *Ibidem*.

119 *Ibidem*.

120 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 704.

121 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 60.

122 VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 704.

mecido por el órgano, avancé sacrílego entre las filas de los congregantes, seguro al cabo de mi condenación».¹²³

La «portezuela» lateral de entrada y la de salida señalan nuevamente un rito de paso, en el que deben afrontar otra prueba: la separación (pues en el artilugio – de tanto sabor kafkiano- solo cabe una persona). Posee este rito un valor simbólico muy complejo. El comulgatorio se sitúa ante el altar, espacio del sacrificio (muerte y resurrección de Cristo): aquí será el lugar de muerte (y renacimiento) de la pareja. La comunión es el rito de unión del creyente con Cristo, mientras que aquí es el momento de unión entre los amantes:

Pero tu mano y la mía se fundían y tu cuerpo y el mío se iban haciendo un solo cuerpo que entró ligero en el interior del artefacto, donde el perito ejecutor nunca hubiera creído, me explicó, que pudieron haber jamás dos cuerpos. Al salir, tú sonreías; había una luz intensa y muchos espejos llenos de manos y de pájaros que multiplicaban tu figura, mientras el sueño mismo entraba entero dentro de otro sueño, en el que yo seguía sintiendo la continuidad de mi mano en ti.¹²⁴

La unidad de los cuerpos por el eros trasciende todas las esferas de poder: en el comulgatorio mueren y vuelven a nacer, sellando una alianza perpetua. Esta alianza transforma los propios cuerpos, que llevan en sí al otro: por ello «sigue sintiendo la continuidad»¹²⁵ de la mano de la mujer, aun cuando no está junto a ella. Esta presencia le ayuda a cruzar el umbral de la puerta de la Sala C, entrando en el recinto del tribunal.

No puede extrañarnos que, tras el fragmento anterior, asistamos a la consumación de la noche de bodas, como simbólicamente se presenta la experiencia erótica en un hotel en Grecia: «Era la luz o la noche del ritual, del único posible. El himeneo».¹²⁶ Se trata de uno de los pasajes más intensos del libro, en el que el acto sexual se convierte en un ritual dionisiaco, donde todo se derrumba y se profana, en un descenso o hundimiento hacia el origen, burlando la muerte: el descuartizamiento del dios se une a un acto de profanación-consagración que en la mujer se descubre como la reaparición continua de la virginidad dentro del acto sexual. Todo confluye en el ciclo continuo de la muerte y la resurrección, el continuo renacimiento. Esta escena se contrapone a la muerte de «la Sibila del Hendor» (en quien quizá haya que leer a María Zambrano), como verdad frente a impostura.

No podemos comentar por extenso el capital fragmento décimo cuarto (publicado anteriormente como «El guardián del fin de los desiertos»), aunque es necesario señalar la función que cumple nuevamente en el desdoblamiento del yo que se muestra desde el inicio del libro, si bien ahora no aparece con rasgos tan sombríos. El yo ha de esperar pacientemente ese regreso de lo escondido, hacer el vacío para que en él entre lo oculto y se funda en un espacio «que no es espacio».¹²⁷

Más adelante, al regresar a través de la memoria a la «casa grande» familiar, asistimos a un pasaje de la memoria colectiva, al arquetipo edípico (recuérdese la vinculación de este

123 *Ivi*, p. 705.

124 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., pp. 60-61.

125 *Ivi*, p. 61.

126 *Ivi*, p. 64.

127 *Ivi*, p. 74.

con la masturbación) que se encontraba encerrado en el inconsciente y que al fin se revela y encuentra su sublimación a través de la relación erótica:

Tú tienes un largo hierro en la mano cuya punta pones al rojo vivo en las llamas del hogar. Estabas en una casa grande con pasillos enormes donde no había nadie. La escritura se forma en los resquicios del día, en los musgos, en los depósitos secretos de la humedad. Al fondo de la casa había una gran sala donde estaba la madre. Al borde de su cuerpo interminable, un adolescente absurdo, desmañado, se masturbaba sin fin. Tenía una gran verga rosada y descapullaba con dificultad. La madre le iba descubriendo el glande con los dientes, mientras el gran órgano le entraba por la boca y las entrañas, ávido como estaba de hacerse reengendrar. Y así fue como, cuando yo te tuve, desprendías aquel irresistible olor a maternidad.¹²⁸

El símbolo fálico que abre la cita anterior concluye en la violenta imagen de la madre devoradora (angustia de castración) que practica una felación a su hijo «con los dientes». El deseo de trascendencia (de volver a nacer o ser reengendrado) se cumplirá en efecto en la mujer, espacio de la materia-madre. Obsérvese cómo se cierra ahora un recorrido simétrico: la relación hija-padre (en la cual el protagonista sustituía a aquel); la relación hijo-madre.

En este descenso órfico a las distintas capas de la memoria, se han reflejado los vínculos paternos y los del amor (primera y segunda mujer), pero quedaría por afrontar la relación de descendencia, cuyo trauma significativo es la muerte del hijo: este encuentro tiene lugar en el décimo sexto fragmento. El pasaje es sin duda un descenso al infierno de la memoria personal que, sin embargo, concluye con el amanecer y el símbolo (ascensional) de la montaña. Parece el poeta descender al reino de la muerte: «Quizá estabas muerto. Quizá yo estaba muerto».¹²⁹ De allí debe rescatar (llevándolo en brazos) a su hijo, hasta depositarlo en su cama, en un gesto de amor redentor: el hijo aparece aquí como víctima (como cordero degollado), justo antes de que, en el siguiente fragmento, presente a la mujer primera habiendo asumido el papel de víctima que engendra otras víctimas. La espuma en los labios (del hijo) reaparecerá en las últimas líneas del libro: esto nos indica cómo en su proceso, el personaje va integrando y asumiendo los distintos símbolos que afronta en su trayecto.

Este proceso, según apuntamos, es de carácter alegórico. Por ello no debe extrañarnos que, junto con la superposición de momentos del juicio (con los que entra en conflicto), veamos la repetición ritual de determinadas escenas. El fragmento décimo séptimo podría servir de ejemplo, pues se abre con la repetición del recorrido del niño por el pasillo de la casa familiar, continúa con una escena sexual, regresa al trayecto en el pasillo que enlaza (mediante un procedimiento analógico) con el camino desde el confesionario (de nuevo el relato «La mano» de fondo) hacia la condenación, para derivar a la imagen de la primera mujer en el juicio y concluir nuevamente ante el conmutador de la infancia. Entre la secuencia del pasillo y la escena sexual media el recuerdo de la masturbación adolescente, que ahora confluye en el encuentro sexual donde se produce una verdadera creación de los amantes:

¹²⁸ *ivi*, p. 77. Otro pasaje edípico en *ivi*, p. 88.

¹²⁹ *Ivi*, p. 80.

Todo tu aliento se contrae, no llega el hálito a la voz, mientras mi sexo entra lentamente por la humedad sin fin de tus paredes. Al término de la penetración hay un punto de absoluta quietud en el que los cuerpos se funden para que el hombre empiece a hacerse hembra y a la inversa, hasta que nace al fin de la quietud un ritmo entero y un cuerpo único se forma de la saliva y de la tierra confundidas.¹³⁰

La mujer se ha convertido en la nueva casa materna, sin las connotaciones de violencia o poder que se adherían a las escenas edípicas o el halo de vergüenza y represión que destilaban las imágenes masturbatorias. En la relación sexual se encuentra el punto buscado de la reintegración: así se observa en el símbolo del andrógino y la creación del nuevo Adán (que contiene dentro de sí a Eva, y a la inversa). Frente a esta mujer, la primera es la figura alegórica de la víctima: siempre seca, siempre amargada, engendra y alimenta víctimas (como anti-madre). La víctima forma parte del triángulo dramático de Karpman, que tiende a convertirse en perseguidor con «una capacidad de agresión apenas concebible».¹³¹ En este caso persigue y ataca al protagonista en el juicio. Este ha adquirido ya un carácter ritual o sagrado en el sentido de canalizador de la violencia social, según Girard, que busca una víctima expiatoria. Por ello también se identifica el protagonista con Orfeo, descuartizado por las ménades a las que había despreciado.

El vaciamiento de la memoria en el fragmento décimo noveno constituye el preámbulo para el poema órfico final, pues este vacío final culmina con unas líneas que evocan el episodio de Orfeo con Eurídice o la mujer de Lot: «Era como si alguien, desde detrás de ti, te hubiese tocado levemente en el hombro y tú te hubieras vuelto para ver y así hubieses quedado para siempre».¹³² Señala la actitud del poeta, que se vacía para regresar con la palabra al lugar de muerte de la historia: «Escribir es como estar muerto y volver para ver los estragos del campo de batalla donde el propio cadáver yace».¹³³ Ciertamente, esta ha sido la actitud del narrador del proceso, al distanciarse de cuanto sucede e incluso verse desde fuera, nombrándose en tercera persona. El fragmento se ancla en un tiempo concreto que remite a la memoria histórica: el 14 de abril, los colores de los tulipanes que remiten a la bandera republicana. Pero es también el tiempo del renacer de la primavera, que se observa en los cuerpos de las mujeres y en la luz que «inunda a chorros las calles».¹³⁴

Mientras se repite como estribillo «Orfeo sono io», perteneciente al acto tercero de la ópera de Monteverdi (diálogo del cantor con Caronte), el símbolo central del pasaje es «el cuerpo enorme de un atún [que] reina sobre el mercado».¹³⁵ Se trata del símbolo del pez (arquetipo del sí-mismo) que se muestra en su forma sacrificial: expuesto a la mirada de todos y descuartizado, al igual que hemos visto al protagonista durante el proceso judicial. Si antes se igualaba al lagarto con un dios, ahora se afirma sin duda alguna la divinidad del atún («celeste atún»), por su poder como psicopompo:

130 *Ivi*, p. 84.

131 *Ivi*, p. 85.

132 *Ivi*, p. 94.

133 *ivi*, p. 95. Recuérdese el libro de Talens *Orfeo filmado en campo de batalla* (1994) y la película de Antonio Maenza de 1969.

134 *Ibidem*.

135 *Ivi*, p. 96.

Orfeo sono io. El atún es un dios. Podría llevarnos sobre el lomo sangriento al ciego reino de las sombras. [...] Los dioses, inexpertos en muertes, mueren así, enormes y tendidos entre las mercaderías y las frutas. [...] Es necesario ir apartando con extremo cuidado los despojos, contar los muertos, encomendarlos a sus dioses, que serán a su vez despedazados. Por las bocas del desagüe, a lomos de un atún muerto, se llega al país de los cimerios, donde acuden al ritual Tiresias el tebano, que fue hombre y mujer y vivió siete generaciones [...].¹³⁶

Y, en efecto, el cuerpo del atún opera en el poeta el descenso al infierno, enlazando con el canto XI de la Odisea, cuya catábasis (contada por el propio Ulises en el texto griego) se recrea sintéticamente al final de *Palais de Justice*: la fosa que se cava, el ritual por el que «se vierte en ella hidromiel y luego vino y agua pura al fin»,¹³⁷ la sangre de las reses sacrificadas, el grupo de esposas de héroes que acuden a Ulises (en el texto de Valente se suprime el resto de sombras, pues lo crucial es la imagen de la mujer), la espada que se blande para evitar que se acerquen «las inanes sombras».¹³⁸ Sin duda, el riesgo del descenso es «ser, al cabo, comido por los muertos que no tienen memoria».¹³⁹ En efecto, las sombras que se convocan en esta aventura (que el libro constituye) pueden volver a poseer, a vampirizar las fuerzas del personaje, introduciéndolo en su círculo de muerte: recuérdese la contraposición del camino de muerte (dama del proceso) frente a la elección de la vida (relación del eros). Igualmente se opone la palabra inspirada y verdadera, frente a la anciana falsaria (tal vez figura alegórica con un eco zambraniano como base histórica). Se explica así (en la negativa a que las sombras beban sangre, cobren cuerpo y hablen, pues podrían apoderarse nuevamente de su víctima), la forma poética expresionista que preside la descripción del juicio: personajes alegóricos, exagerados o deformados, que no toman la palabra. Mediante este conjuro poético (y a pesar del peligro) el héroe ha de descender, pues es él mismo quien está en el reino de las sombras, toda una parte de él es presa de la muerte, como afirma repitiendo en una *variatio*: «Has venido hasta aquí como quien vuelve al campo de batalla donde su propio cuerpo yace».¹⁴⁰

El espejo reaparece al fin como el medio a través del cual comparecen los muertos:

Viste al mirarte en el espejo a alguien que tenía tu imagen y que no eras tú y que te sonreía mientras tú llorabas. Luego el espejo se llenó de sangre. Bebe, dijiste, y al mirar de nuevo viste en tu rostro el rostro de tu padre.¹⁴¹

Al beber la sangre, se revela dentro de sí su padre. Pero este no juzga ni censura, sino que sonríe, como sonreía la mujer en el sueño, tras pasar al otro lado del aparato de ejecución situado en el comulgatorio. Se trata de la fase de reconciliación con el padre que no puede dejar de recordarnos el reencuentro de Eneas y Anquises, en el que este anima al héroe al mostrarle su futuro. Resulta interesante señalar que Ulises llora en dos ocasiones en su visión: al escuchar la muerte de Agamenón a manos de su esposa y ante su pregunta

136 *Ivi*, pp. 96-97.

137 *Ivi*, p. 97.

138 *Ibidem*.

139 *Ibidem*.

140 *Ibidem*.

141 *Ibidem*.

sobre si su hijo está vivo o muerto. El dolor, el sentimiento de culpa, la angustia¹⁴² y la crisis motivan la imperiosa necesidad de penetrar en las sombras, de rescatar lo muerto y buscar la reintegración. Los compases finales del libro regresan a los motivos del descenso al infierno, yuxtaponiéndose bajada y ascensión, en este caso extraídos del libro VI de la *Eneida*: la posesión divina de la Sibila, las dos palomas que con su vuelo señalan la rama dorada necesaria para descender.

El descenso no se produce solo, pues «hay otra mano que [lo] lleva». Se trata de la mano que ha aparecido durante el libro: la mujer que le permite traspasar el umbral (como Beatriz a Dante).¹⁴³ La prohibición de mirar atrás se convierte en orden inversa: arremeter y afrontar las sombras que lo amenazan. Tras la ocultación ha llegado el momento de la batalla que, al terminar con las sombras, acerca la resurrección, el nuevo comienzo de la vida. Así se manifiesta en el renacer de los árboles y la transparencia de los cuerpos (que recuerda «Muerte y resurrección», poema final de *Mandorla*): «el incipiente verde de los árboles, la súbita transparencia tibia de los cuerpos».¹⁴⁴ Este descenso reintegrador es el propio libro que leemos, pero para comenzar es necesario esperar a que termine la voz inspirada de la Sibila (palabra del dios que toma carne en el cuerpo de la mujer), al igual que Eneas espera para hablar a que ella concluya su rapto: «Ut primum cessit furor et rabida ora quierunt, / incipit Aeneas heros».¹⁴⁵

Y entonces da comienzo el canto, esa inmersión en la memoria biográfica, pero también arquetípica y material que se despliega desde el primer fragmento. En este descenso al infierno, el poeta ha de afrontar los fantasmas pretéritos, la maquinaria de la ley y los enemigos interiorizados en su propia conciencia. Para ello cuenta con el poder del eros arraigado en la memoria (la presencia de la mano que baña todo su cuerpo): el eros abre a un espacio fuera del tiempo donde el hombre alcanza la reunificación. Esta es la verdadera iniciación del héroe, que se inicia en un espacio de iluminación donde la palabra toma carne y transfigura lo vivido, recreándolo.

142 Cfr. VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 206: «19 de diciembre de 1980. La infelicidad de mi familia me produce angustia. ¿Hice yo todo lo necesario para que ellos fueran felices?»

143 En el poema «Umbral», de *Mandorla*, es la madre quien tiende la rama dorada. Cfr. VALENTE, *Obras completas I*, cit., p. 419.

144 VALENTE, *Palais de Justice*, cit., p. 98.

145 PUBLIO VIRGILIO MARÓN, *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 604.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARAGON, LOUIS, *La Grande Gaité / Tout ne finit pas par des chansons*, Paris, Gallimard, 2019. (Citato a p. 81.)
- DÍAZ GAMBOA, SANDRA LUCÍA, *La estética de la disolución y la infinierversión en la poesía de J. A. Valente*, en «Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica», XXI (2012), pp. 459-483. (Citato a p. 97.)
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, MANUEL, *Análisis integral de la narrativa de José Ángel Valente*, Tesis de Doctorado, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2001. (Citato a p. 96.)
- FLETCHER, ANGUS, *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*, Madrid, Akal, 2002. (Citato a p. 88.)
- GALCERÀ PADILLA, DAVID, *Primo Levi y la Zona Gris*, Tesis Doctoral, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2014. (Citato a p. 80.)
- GARCÍA CANDEIRA, MARGARITA, *Justicia, amor y disyunción en Palais de Justice (2014), de José Ángel Valente*, en «Revista de Literatura», LXXXI/161 (2019), pp. 227-253. (Citato alle pp. 80, 82, 88.)
- GHYKA, MATILA, *Le Nombre d'or. II: Les rites*, Paris, Gallimard, 1931. (Citato a p. 84.)
- GUÉNON, RENÉ, *El simbolismo de la cruz*, Barcelona, Sophia Perennis, 2003. (Citato a p. 85.)
- JIMÉNEZ, JUAN RAMÓN, *Obra poética*, Madrid, Espasa, 2005. (Citato a p. 93.)
- JUNG, CARL GUSTAV, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Barcelona, Seix Barral, 2003. (Citato a p. 93.)
- LEVI, PRIMO, *Si esto es un hombre*, Barcelona, Muchnik Editores, 2002. (Citato a p. 80.)
- LÓPEZ CASTRO, ARMANDO, *Lectura de José Ángel Valente*, León, Universidad de León-Universidad de Santiago de Compostela, 1992. (Citato a p. 95.)
- LOPO, MARÍA, *Valente en París: Fragmentos recuperados*, en CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, TERA BLANCO DE SARACHO y MARÍA LOPO, *Valente vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2014. (Citato a p. 80.)
- MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, GEMMA, *El concepto de duración: la duración como fundamento de la realidad y del sujeto*, en «Revista General de Información y Documentación», 6-1/1 (1996), pp. 291-311. (Citato a p. 86.)
- PAREDES BERTAGNOLLI, ELSA MARIA, *Valente y Durerro: la narración sumergida de «Una antigua representación»*, en *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*, ed. por GIOVANNA FIORDALISO, ALESSANDRA GHEZZANI y PIETRO TARAVACCI, Trento, Università degli Studi di Trento. Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2017, vol. II, pp. 255-268. (Citato a p. 93.)
- PEINADO ELLIOT, CARLOS, *Unidad y Trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla, Alfar, 2002. (Citato a p. 86.)
- PRADEL, STEFANO, *Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoética en José Ángel Valente*, en «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», X (2018), pp. 93-114. (Citato a p. 90.)
- RODRÍGUEZ FER, CLAUDIO (ed.), *José Ángel Valente*, Madrid, Taurus, 1992. (Citato a p. 95.)

- *Valente en Galicia: Quedar para siempre*, en *Valente vital (Galicia, Madrid, Oxford)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2012. (Citato alle pp. 91, 94.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011. (Citato alle pp. 84, 88-90, 103.)
- *Obras completas I. Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006. (Citato alle pp. 84, 91, 92, 96, 98, 99, 103.)
- *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008. (Citato alle pp. 81, 87, 92, 93.)
- *Palais de Justice*, pref. de ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014. (Citato alle pp. 79-103.)
- VIRGILIO MARÓN, PUBLIO, *Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2003. (Citato a p. 103.)

PAROLE CHIAVE

José Ángel Valente; *Palais de Justice*; Orfeo; alegoría; eros; ley; expresionismo; símbolo.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Carlos Peinado Elliot es profesor titular del Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Sevilla. Ha publicado las monografías *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente y Tras la huella de María Zambrano. Lo sagrado en la generación poética del 70 (Sánchez Robayna, Colinas, Maillard, Janés y C.A. Molina)* y editado con un amplio prólogo la obra poética completa de Manuel Ruiz Amezcuca. Ha coordinado el volumen *Tendencias estéticas y literarias en la cultura contemporánea*.

Es autor de varios estudios sobre la obra de José Ángel Valente: “El simbolismo religioso en *Tres Lecciones de Tinieblas*: la cruz y la rueda” en *El guardián del fin de los desiertos*; “La Influencia de Böhme en *Tres Lecciones de Tinieblas*: ”Alef” y ”Bet””, en *Pájaros Raíces*; “Un Viaje Iniciático al Origen: el Poema ”He”” en *Presencia de José Ángel Valente*; “La Cábala cristiana en Valente” en *Cuadernos Hispanoamericanos*; “Arquitectura y Fragmento. Análisis de *El Fulgor* de José Ángel Valente” en *Revista de Literatura*; “La Alteridad en Eliot y Valente: en torno a ”Little Gidding” y *El Fulgor*” en *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*; ”Algunos apuntes sobre la influencia de Cernuda en Valente” en *Ínsula*.

Entre otros, ha estudiado las obras de Juan Ramón Jiménez, Gerardo Diego, Andrés Sánchez Robayna, Luis García Montero o Leopoldo María Panero. En Siruela ha editado y anotado el libro de Agustín Andreu, *El Logos alejandrino*.

cpeinado@us.es


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CARLOS PEINADO ELLIOT, *Descenso órfico y batalla discursiva en Palais de Justice*, de José Ángel Valente, in «Ticontre. Teoría Texto Traducción», XII (2019), pp. 79–106.

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



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoría Texto Traducción» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – XII (2019)

“EL SUEÑO DE LA NADA”

(A VALENTE EN LOS NOVENTA AÑOS DE SU NACIMIENTO)

a cura di Pietro Taravacci, Julio Pérez Ugena, Jordi Doce

	v
<i>Introducción</i>	vii
ANTONIO PRETE, <i>In dialogo con la poesia di José Ángel Valente</i>	I
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>José Ángel Valente: nueve poemas</i>	7
EVA VALCÁRCEL, <i>Valente y lo incomprensible. Fragmentos de una lectura a tientas</i>	25
ÁNGEL LUIS PRIETO DE PAULA, « <i>Maquiavelo en San Casciano</i> » de José Ángel Valente: <i>los artefactos de una retórica al revés</i>	41
PAUL CAHILL, <i>Un reino de ceniza al alcance del viento: José Ángel Valente y la división del canto (1961-1982)</i>	57
CARLOS PEINADO ELLIOT, <i>Descenso órfico y batalla discursiva en Palais de Justice, de José Ángel Valente</i>	79
STEFANO PRADEL, <i>Máscaras del desamor: nota a Palais de Justice</i>	107
MARGARITA GARCÍA CANDEIRA, <i>Ceniza y forma. Huellas de Góngora en la poesía de José Ángel Valente</i>	119
ADRIAN VALENCIANO, <i>Gottfried Benn y José Ángel Valente: fragmentos traducidos de Das späte ich en el poema xvii (el yo tardío) de Treinta y siete fragmentos</i>	147
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ, <i>María Zambrano y José Ángel Valente: la santidad del entendimiento</i>	173
SAGGI	195
FAUSTO CIOMPI, <i>S.T. Coleridge: eros demoniaco e processo iracundo. Per l'interpretazione tipologica di Christabel</i>	197
EMILIO MARI, <i>Masse e pseudo-folklore di villeggiatura (da fonti pietroburghesi di fine XIX-inizio XX sec.)</i>	229
FEDERICA D'ASCENZO, <i>Le Figaro d'Edmond de Goncourt. Défense et illustration d'un théâtre fin de siècle</i>	247
GENNARO SCHIANO, <i>Prima della fine. Immagini di città e memoria in Alberti e Semprún</i>	265
ANITA FRISON, <i>Sul sincretismo in Andrej Belyj: il pamphlet Una dimora nel regno delle tenebre</i>	285
DAVIDE SAVIO, <i>Italo Calvino tra saggismo e “silenzio” della narrativa. Il caso della Nota al Castello dei destini incrociati (1973)</i>	309
CLAUDIA CROCCO, <i>La poesia in prosa nel modernismo italiano</i>	325
FILIPPO PENNACCHIO, <i>Strategie dell'onniscienza nel romanzo italiano contemporaneo</i>	367
GIACOMO RACCIS, « <i>Il lavoro è ovunque</i> »: <i>forme del racconto e forme del potere nella narrativa di Giorgio Falco</i>	389

TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	403
GIUSEPPE SOFO, <i>Errore creatore. La notion d'erreur dans la théorie, la pratique et la didactique de la traduction</i>	405
MADDALENA LA ROSA, <i>Dall'erudizione al gusto : Cesarotti professore e la traduzione dal greco</i>	429
PAULINE JACCON, « <i>a strange new kind of / inbetween</i> » : <i>Anne Carson et l'impulsion créative en traduction</i>	449
REPRINTS	469
ADALGISA MINGATI, <i>Il contributo di Michail Aleksandrovič Petrovskij (1887-1937) allo studio della forma novellistica</i>	471
MICHAIL ALEKSANDROVIČ PETROVSKIJ, <i>La morfologia del Colpo di pistola di Puškin</i> (a cura di Adalgisa Mingati)	493

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 12 - 2019

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

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero **VII (2017)** della rivista.

Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.