

está en el corazón de lo singular y lo que se puede conocer en el fondo del misterio.

Aproximación que –desde un punto de vista teórico– se articula en torno a tres aspectos del relato: el *tiempo* o análisis de las relaciones cronológicas entre el relato (enunciado narrativo o discurso) y la historia (sucesión de acontecimientos que son objeto de ese discurso); el *modo* o análisis de las formas y grados de la representación narrativa, englobando lo que la crítica anglosajona llama *point of view*; y la *voz* o estudio de las relaciones entre las acciones verbales y el sujeto que las relata, dependientes, a su vez, de las relaciones entre la narración (el acto de narrar tomado en sí mismo) y el relato, y la narración y la historia.

Cual tablero de ajedrez *Figuras III* propone teóricamente una serie de posiciones de la teoría de la novela en las que únicamente se echa en falta el problema del personaje de ficción (omisión que, sin duda, nace de la consideración del verbo como pieza determinante de la ficción). Salvada esta laguna, todo análisis de la temporalización, modalización y ritmo narrativo que hoy se precie debe contar con esta teoría de la novela que nace del análisis de lo singular proustiano.

Además, el exigente lector de este discurso sobre otro discurso –tal era el objeto de la crítica según Barthes (1963)– transitará por una escritura colmada de inteligencia irónica, lúcida y algo pedante que revela un oceánico saber crítico,

un sentido científico de la organización y una sensibilidad por igual apasionada y distante. *Figuras III* expresa una teoría que contribuye a *inventar* la práctica.

Adolfo Sotelo Vázquez

Sonetos de Paolo Valesio*

El primer soneto del libro, dedicado a Guido Guinizzelli, poeta boloñés y miembro destacado de la primera generación de poetas stilnovistas, expresa la nostalgia personal de unos orígenes. En *Ritrato in concerto* refiere Valesio su propio origen boloñés –«la mia vita emiliana»– y emiliana era, en rigor, esa conjunción de academicismo (universidad de Bolonia) y poesía, sellada originalmente por Guinizzelli, y a la que se acogerán Carducci, Pascoli, y el propio Pasolini. Pero la evocación del poeta stilnovista nos alerta sobre el medievalismo de los versos de Valesio. El arquero que gravita sobre

* *Paolo Valesio, Sonetos Sacros y Profanos, Taller de Traducción Literaria de la Universidad de la Laguna, Tenerife, 1995.*

el poema y que vence al poeta («è tratto di balestra che mi penetra»), personaje central de la demonología neoplatónica, sirve a Valesio para reformular la derrota de la palabra pensante frente al Amor. En Guinzelli, la palabra «fugge la battaglia u'vince Amore». Pero este primer soneto se hunde aún más en la tradición, al evocar la poética de Cavalcanti. Al verso «Pensavo: Amore è opra di scrittoio» sigue una escenificación simbólica de la acción homicida de las plumas. He aquí una formulación del carácter artesanal de la poesía amorosa, y una denuncia de la profunda alienación en lo material que acompaña todo acto de composición literaria. Y ésta es una de las múltiples modernidades que atraviesan el quehacer lírico de Cavalcanti, tan sentida por Pound, y que el poeta florentino formulara en su célebre soneto *Noi siàm le triste penne isbigotite*. En efecto, la perplejidad que asola al poeta en el acto de escribir, ese temblor ante *le vide papier que la blancheur défend*, no es un escrúpulo exclusivo de una modernidad neoformalista o postkantiana. Se trata de un sentimiento dominante en los talleres de la lírica *duecentista*, a los que acude Valesio sin olvidar el magisterio de la poesía provenzal. Versos como «volevo fare una poesia di amore» (*Sonetto post-amoroso*) o «Ieri notte ho sognato una poesia» (*I sogni quasi-poetici*) evocan la autorreferencialidad de la canción provenzal («Farai un vers de dreit nien»,

«Farai chansoneta nueva»). En la cita que prologa su soneto *L'antico amante*, atravesado por un sentimiento crepuscular ante la eventual defección del amor, Valesio evoca unas coplas de Cercamon introducidas por el verso *Quant l'aura doussa s'amarzis*. El segundo terceto («Quando un umano esulta e s'inamora») ofrece una recreación del *fol amor* que ya aparece en Cercamon («hom qui d'amor se desesper»). Al furor exultante del amor, se acogen algunos de los versos más intensos del libro de Valesio: «ora i miei versi parlano di stati / di struggimento e scoperta ed ardore / e di inginocchiamenti e di tormenti / e di trasalimenti e smarrimenti» (*Sonetto post-amoroso*). Empero, el soneto en el que de manera más fecunda se condensa la tradición poética es el titulado *La fantasima*. La caracterización de una joven *bruna* está dominada por lo umbrátil, lo celado y oculto, lo que nos conduce a la noción de fantasma, ya visible en el título. Fantasmática era, como demuestra Giorgio Agamben (*Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, 1977), la concepción aristotélica del conocimiento que las escuelas neoplatónicas y la lírica stilnovista emplearon para definir la idea, originariamente patológica, del Amor. El deseo amoroso emerge, pues, de una obsesión fantasmática por la figura de la amada, por esa mujer que, aunque bella «è apparsa come figura schermata; fantasma controluce, colombella». El so-

neto concluye con la revelación de un secreto que ya estaba en el poema de Ausias March, lo que nos adentra aún más en la concepción valesiana de la poesía como juego con la tradición, de la poesía como *trobar*, que si no *clus*, contiene al menos el hermetismo de un hallazgo entreabierto. Pero el hallazgo está, sin duda, ávidamente redescubierto en la excepcional versión castellana de los dos últimos tercetos: «Me sonrío el secreto descubierto: / transparentes y tenues son los cuerpos / el mundo todo es un telón rasgado / por un viento que se ha llevado lejos / pulsos, abrazos, sienes y momentos; / quedan el aire y la desierta luz». Esta brillante contundencia final, que atesora ecos guillenianos, nos traslada necesariamente a la fusión de metáfora y concepto en que cristaliza la obsesión barroca por el tiempo. Quevedo ejerce una presencia –fantasmática– en los versos de Valesio. Su misión es la de reforzar la conciencia barroca de la inexorable destrucción que el tiempo ejecuta sobre la belleza, clara en el soneto *L'erosione temporale*. La tradición, en este caso *seicentista*, se alía con el exasperado decadentismo finisecular, encarnado en la obra, cara a Valesio, de Gabriele d'Annunzio. La poética dannunziana del «brivido nelle vene» (Valesio abría su *Sonetto post-amoroso* con el verso «Ieri ho sentito un brivido nel cuore»), está íntimamente asociada a la perplejidad ante la posibilidad misma de la poesía, su artificio y

convención, su terco desafío, que el poeta de Pescara condensaba en la angustiada inquisición de Andrea en *Il Piacere*: «Se la mia mano avesse perduta la prontezza?». La mano del primer soneto de Valesio, herida por las plumas, logra pese a todo esbozar una exultante proclamación de victoria («Ma allora: queste son poesie d'amore!» en «Sonetto post-amoroso»). Hay otro rasgo sobresaliente del poemario: su comprensión del amor como vocación de huida ante un mundo de límites inciertos. Como en la lírica primitiva, el Amor se refugia en los templos, espacios sacralizados aptos para el intercambio fantasmático de la mirada. Son muchos los sonetos de Valesio que dramatizan un encuentro claustral y localizado: Dartmouth College, Basilica di Santo Stefano, Aula Absidale di Santa Lucia, Carnegie Hall, elenco híbrido de un espacio dividido (la costa este de los Estados Unidos y Bolonia) que emblematiza el nomadismo creativo de Valesio, ese *Zwischenwelten* emotivo e intelectual en que circula su existencia. Del pretérito perfecto de la Bolonia medieval y arcádica al *late capitalism* de la derelicta New Haven post-industrial, la poesía de Valesio testimonia una duplicidad amarga. La pregunta sigue siendo la del sentido de la poesía en el *dürftiger Zeit* contemporáneo y Valesio responde con la ironía hiperbólica, cortesana y feudal, del soneto. Harold Bloom subrayó en una ocasión la naturaleza irónica de la escritura

narrativa de Valesio. Y la ironía vuelve a ser, en estos sonetos, el tropo dominante. Estamos ante una poesía que interroga el sentido de la poesía desde una pregunta por el sentido del amor, por los espacios del amor, y por la posibilidad, siempre incriminada, del amor después del amor. Desde el verso provenzal al exabrupto futurista (*Il braccio indebolito*), de la *Kreutztheologie* luterana en hábito barroco (*Il Venerdì Santo*) a la música de Prokofiev, la construcción del sentido se enraiza en una tradición fragmentada e inacabada. Debemos congratularnos de poder acceder a esta inteligencia lírica en esta exquisita edición bilingüe. La traducción es atinada, eficaz, fruto de una intensa reflexión. Se percibe, en este Taller de Traducción, la mano de un buen poeta o de varios.

Julián Jiménez Heffernan

El abrazo del boxeador*

Conozco a Jaime Priede desde hace muchos años, quizá ya casi diez, y casi desde entonces conozco también algunos poemas de

Lluvia con veraneante. Que este libro, corregido de manera continua, sometido tanto tiempo al purgatorio de la inedición, aparezca por fin es un motivo de alegría; pero aun más lo es que, en su lectura, se muestre sin ningún desgaste: no ha envejecido mientras permanecía guardado en una carpeta y parece capaz ahora de recoger todo el fruto de sus intuiciones, con una solidez y consistencia que habrían ido ocultamente creciendo.

Es significativo que esto –el crecimiento de un libro que no se mueve, quieto en su espera– se vincule profundamente con la peculiar idea de *viaje* que preside y organiza su escritura. Es una idea –debe señalarse antes de entrar en el texto– que, por su insistencia, parece decisiva en esta colección *Nómadas*, uno de cuyos impulsores es el mismo Jaime Priede; así lo indican su nombre, el logotipo con el dibujo de un andarín o el único título antes publicado de otro miembro del grupo editor *Estambul/Estocolmo*, de Fernando M. Sánchez. La idea de *viaje* nunca es convencional, sino matizada y paradójica, un modo de sondear ámbitos cercanos e inabordables; se trata de un uso en el que resulta difícil no evocar aquel libro extraño que se llamó *Los caminantes en la corte del rey Dormilón*, de José Doval –un andar maquínico, entre el destino y la esclavitud, un

* Jaime Priede, *Lluvia con veraneante*, *Nómadas*, Oviedo-Gijón, 1997.