

La Poética del *ánima natural* en *Prose in poesia* de Paolo Valesio

Rosario SCRIMIERI

Departamento de Filología Italiana
Universidad Complutense de Madrid
scrimieri@filol.ucm.es

RESUMEN

Inscritas en el experimentalismo poético de los años setenta *Prose in poesia* representa una intensa labor de experimentación sobre la dualidad forma-contenido del lenguaje. El estudio pone en evidencia el tratamiento del eros en su radical materialidad, la *vis* poética fuertemente transgresora, las repercusiones de orden metapoético así como las conexiones con lo sagrado y el discurso «religioso». Se detiene en dar cuenta igualmente del proceso de reunificación de la conciencia a través de la acción mediadora del *ánima natural*.

Palabras clave: poesía, experimentalismo, eros, *ánima*, sagrado.

Poetics of Natural Anima in Valesio's *Prose in poesia*

ABSTRACT

Valesio's *Prose in poesia* can be inserted in the poetic experimentalism of the seventies. They represent an intense experimental activity on the duality form-content of language. This work evidences the treatment of eros in its radical materiality, the strongly transgressive poetic *vis*, the metapoetic repercussions as well as the connections with the sacred and «religious» discourse. It analyzes also the process of integration of conscience towards totality through the action of the natural anima.

Key words: poetry, experimentalism, eros, anima, sacred.

Prose in poesia (1979) es la primera obra poética de Paolo Valesio. Desde el punto de vista simbólico representa el arranque de la trayectoria poética de su autor a partir de lo que se podría definir como una bajada a los infiernos en el sentido de radical confrontación con una idea de materia desgajada del espíritu, desprovista de alma. Una serie de composiciones de este libro, en efecto, significan un intenso esfuerzo de integración de estos dos opuestos, tratando de acceder a un territorio más allá de esa dualidad. *Prose in poesia* es un libro que atrae y a la vez produce rechazo tanto por su forma como por su contenido, o rompiendo también nosotros dualismos, por su forma-contenido. Si *Piazza delle preghiere massacrate* (1999) representa, como dice Maurizio Cucchi en su prólogo, una conversión, si *Volano in cento* (2002) es la colección de poemas breves que nacen tras esa conversión, *Prose in poesia* constituye la materia originaria de la que germinará esa *conversio*. Por ello es necesario penetrar en el significado de esta obra para comprender lo que ocurre después de ella pues la dinámica inherente a la poesía de Valesio puede interpretarse como un proceso de conversión que se verifica a lo largo del tiempo.

Trataré de detectar en esta obra algunos momentos en que se muestran con mayor nitidez los agentes que promueven el comienzo de ese proceso. Igualmente tendré en cuenta la forma poética en que este último se materializa.

1. El mismo título, *Prose in poesia* y su dedicatario, Roberto Roversi, indican en qué línea de la tradición poética italiana se sitúa Valesio cuando comienza a escribir poesía en los Estados Unidos¹. Su opción tiene que ver con el experimentalismo de «Officina». No por nada Pasolini es uno de sus poetas más admirados, un escritor que, lo mismo que Foscolo, Leopardi, D'Annunzio, Marinetti, Palazzeschi, ha tenido éxito «in writing fully narrative or dialogic prose without sacrificing their poetic impetus» (Valesio 1992: 152) y un experimentador incansable entregado a la búsqueda de un tercer territorio, el que representa, según las propias palabras de Pasolini, una prosa «che sia la poesia che la poesia non è».

Como en Roversi², el verso de *Prose in poesia* pierde los límites, carece de límites; ocupa la entera línea de la página e incluso la sobrepasa, o bien, por el contrario, se reduce a una sola palabra; se dilata y encoge, se divide en columnas situadas bien a la derecha, bien a la izquierda de la página, manipulaciones métricas que representan la presión a la que el poeta somete el material lingüístico —la palabra, la frase— con el fin de obtener resultados nuevos. Igualmente la forma de narrar de *Prose in poesia* se relaciona con el experimentalismo italiano de los años setenta³, a impulsos de una imaginación errante que «racconta»,

¹ A finales de los años setenta ya se delinea un camino de recuperación de la poesía después de la situación de «muerte» —incluida la del yo poético— a la que le ha llevado la práctica destructiva de la neovanguardia. La atmósfera en que aparecen *Prose in poesia* es la de una intensa experimentación que dialécticamente enfrenta la poesía a la prosa; cuando los opuestos se acercan y tratan de unirse puede nacer algo nuevo pero también se corre el riesgo de una destrucción. Montale, por ejemplo, que hablaba de una poesía que «si fa prosa senz'essere prosa», resurge con *Satura* (1971: un producto nuevo «quasi mettesse in ritmo e rima i suoi corsivi del «Corriere della sera» (Berardinelli 1994: 15). Pasolini parece, en cambio, más próximo a correr ese riesgo de destrucción y con *Trasumanar e organizzare* (1971) «tocca il limite della trasandatezza stilistica: le sue poesie diventano sciatti articoli in finti versi» (Id.: 15).

² Roberto Roversi, miembro importante de *Officina*, en 1969 había publicado *Le descrizioni in atto*, poemas «che anticipano il ritorno di interesse per la poesia di cronaca e di riflessione politica e sono servite da modello a chiunque abbia voluto tentare di interagire direttamente con la storia e criticarla, non subirla» (Porta 1982: 41). Podríamos añadir como encuadre contextual de la primera obra de Valesio dentro del experimentalismo de los años setenta, la figura de Pagliarani que en 1968 publica *Lezioni di Fisica*. Es conocida la originalidad de la «partitura» poética de Pagliarani que Valesio, aun dilatando al máximo la medida de los versos en sus «prose in poesia», no reproduce en su forma extrema. Pagliarani, a su vez, es maestro en el arte de narrar en poesía: «Nessuno ha saputo raccontare tanto bene «in poesia» mescolando fatti minimi, in apparenza, eventi trascurabili, sempre in apparenza, e note morali e osservazioni politiche pertinenti e conseguenti al racconto stesso dei «fatti» (Porta 1982: 35).

³ A Valesio se le podrían aplicar —con las debidas matizaciones derivadas de su propia personalidad— las reflexiones que Porta dedica a Pagliarani sobre el arte de narrar en poesía: «Pagliarani rimane uno dei punti più sicuri di riferimento per chi voglia capire che cosa significa «raccontare in poesia»: rammemorare e progettare insieme, seguire percorsi liberi. Sono «lezioni» fondamentali, queste, il momento più felice dello sbocciare dell'immaginazione narrativa. (Ma l'immaginazione non vuole sempre raccontare ciò che immagina? L'immaginazione desidera far partecipi tutti della propria attività: dunque la racconta)» (Porta 1982: 35-36).

«rammemora», comenta y medita siguiendo «percorsi liberi». Aunque enseguida veremos cómo lo errático del narrar y del meditar de Valesio, «i percorsi liberi» de su escritura siguen, en realidad, un imperativo interno que los lleva hacia un determinado fin. No por ello, sin embargo, sus prosas en poesía dejan de ser recorridos, vagabundeos, penetraciones en zonas visionarias sin aparente centro ni fin, en el mundo trans-territorial de quien se mueve *entre* diversos territorios y termina en un tercer espacio que, como he indicado en otro lugar, coincide en muchos momentos con el espacio del poeta visionario: así, el errar en la antecámara de los infiernos de *Lirica numero uno*, o el vagabundeo de coyote en *Il viaggio di coyote* (Scrimieri 2004).

La dificultad, el rechazo, que ejercen estas prosas en poesía deriva de su interminable discurrir a partir de asociaciones y de ocurrencias que sorprenden y a la vez confunden al lector, de su constante saltar de un «género a otro», o mejor, de su constante saltar entre fragmentos de géneros (una técnica que recuerda a la del mosaico propia de la alegoría moderna); seguramente en esto radica la sensación de vértigo que da este libro. El propio Valesio habla del efecto de «náusea» que produce en general la lectura del pequeño poema en prosa y que, sin duda, es aplicable también a sus prosas en poesía:

Il poemetto in prosa è un genere irregolare, saltellante e nervoso. La sua lettura intensa e continuata produce un effetto simile a una corsa sulla giostra chiamata «montagne russe»: un sussultante effetto di vertigine, che per i lettori renitenti a questo genere letterario /.../ potrebbe diventare un effetto di vera e propria nausea; e che comunque risulta essere una componente essenziale dell'effetto artistico di questo tipo di composizione, con quel tratto di «perversità» (categoria diversa della «perversione» in senso clinico) che caratterizza buona parte della scrittura moderna e contemporanea (Valesio 2001-2002: 124).

Todos estos rasgos, sin embargo, propios de la escritura contemporánea, constituyen paradójicamente también el motivo de su atracción: el lector se pregunta a dónde terminará llevándole la lectura, convirtiéndose ésta en un reto, no en un acto inerte. Ese era precisamente uno de los propósitos del experimentalismo «novecentesco»: hacer evidente la materialidad de la página y con ello también el acto de lectura; el lector se abre con dificultad el camino del sentido, corre riesgos, como el de quedar atrapado en las frecuentes fracturas de los amplios incisos y paréntesis, o el de perderse en las ramificaciones de las digresiones y ejemplos que constantemente proliferan a los lados de la línea central del discurso; todo esto le obliga a buscar los puntos firmes de referencia de la escritura (los conectores sintácticos) a los que atar el hilo lógico del pensamiento, pues la diversidad de cada párrafo —unidad de medida del texto—, la técnica de combinar fragmentos de diferente índole, no excluyen una coherencia interna, su interdependencia de acuerdo con una intención de sentido.

¿Cómo dar cuenta, respecto de *Prose in poesia*, del proceso de transformación que, según la hipótesis de partida, he considerado que se representa en la obra poética de Valesio? Para responder a esta pregunta me detendré en el análisis

sis e interpretación de dos composiciones de la sección primera de este libro, titulada *Poesie dall'isola*. Se compone esta sección de dos extensas «prose in poesia», *Effare l'in-fame* y *Pregando a Manhattan*, y de un conjunto de fragmentos, *I dialoghi dei morti* (*Bar, Hotel Plaza, New York*), que reproducen y miman en estilo directo retazos de conversaciones diversas. En *Effare l'in-fame* y en *Pregando a Manhattan* se muestra la escritura errática del sujeto, su seguir el flujo de las imágenes, de las sensaciones, de los pensamientos según saltan a partir de estímulos sensoriales o de asociaciones internas, que proliferan sin cesar y que aparentemente podrían crecer *ad infinitum*. Podría quizá hablarse aquí de *stream of consciousness*, de monólogo interior infinito, o del símil que usa Jung a propósito del *Ulises* de Joyce, de la tenia que «constituye todo un cosmos vivo en sí y posee una fertilidad fabulosa /.../ para engendrar nuevas tenias, pero en cantidad inagotable» (Jung 1999: 102)⁴. A diferencia de Joyce, sin embargo, estas prosas en poesía de Valesio no pueden leerse de atrás hacia delante como dice Jung que hizo respecto del *Ulises*⁵. En *Effare l'in-fame* o en *Pregando a Manhattan*, a pesar de la proliferación que crece a los lados de la línea del discurso, y que hace que el poema a veces se desarrolle más a lo ancho que a lo largo, existe una progresión hacia delante, una tensión hacia una finalidad de sentido y un momento en que el discurso llega a su final⁶.

La poesía de Valesio, por otra parte, no nace de «la clase de animales de sangre fría» (Jung 1999: 102), ni «de las abisales regiones de los saurios» (Id.: 103) donde, como en el *Ulises*, el guía exclusivo de la escritura es el «pensamiento visceral», la percepción sensorial desconectada del resto de las funciones de la conciencia. En Valesio, por el contrario, los contenidos de las funciones de la conciencia constituyen un entramado dialéctico donde la sensación parece consistir en la función más alejada de la conciencia y por ello la más difícil de integrar con los contenidos conscientes. Como función inferior se impone a las otras con un poder de atracción insoslayable, y la tensión y dramaticidad del primer libro de Valesio radica en el modo en que el poeta trata de conjugarla, de hacer que conviva y dialogue con las restantes, con la intuición, su opuesta, con el pensamiento y con el sentimiento. En este sentido, por ejemplo, en *Lirica numero uno*, primera composición de la segunda parte del libro, es el sentimiento, la vía

⁴ «Un símil /.../ nada hermoso pero ajustado a los capítulos de Joyce. /.../. El libro de Joyce podría igualmente tener 1470 páginas, o un múltiplo de éstas, y no dejaría de estar inacabado ni se habría dicho lo esencial» (Jung 1999: 102-103).

⁵ Jung narra cómo, habiendo llegado a la página 135 del *Ulises* y habiéndose dormido dos veces en el ínterin, decide al despertar empezar a leer el libro de atrás hacia delante y confiesa cómo ese método resultó tan aplicable como el usual pues en ese libro «no hay delante ni detrás, arriba ni abajo» (Jung 1999: 101).

⁶ En cambio, «el torrente [en el *Ulises*] comienza en la nada y concluye en la nada» (Jung 1999: 100). En Valesio, por otra parte, no se da el crecimiento horizontal sin ningún orden jerárquico ni una idea de subordinación y coherencia en relación con un proyecto semántico. El crecimiento horizontal, sin embargo, no deja de desestructurar y de pervertir de un modo importante ese orden a través de múltiples y heterodoxos injertos.

del corazón, el puente de mediación entre el yo y la sensación pues es de la mano del sentimiento como emerge a la consciencia la acción benéfica del *ánima natural*, el aspecto ligado a la sensorialidad y a las exigencias instintivas del sujeto (Scrimieri 2004). La tensión de *Effare l'in-fame* y de *Pregando a Manhattan* procede precisamente de la violencia con la que los contenidos de la función sensorial —función inferior según la terminología junguiana por ser la más alejada del yo consciente— emergen a la consciencia, el modo en que invaden el contenido de las otras, pervirtiéndolo y cómo esos contenidos transgresores, sin embargo, relegados en la sombra por ser considerados como lo obsceno, como lo que nunca debe mostrarse en poesía, se convierten en los agentes que movilizan la transformación.

2. En *Effare l'in-fame*, dilatada prosa en poesía de trece páginas, la isotopía del eros aparece en primer lugar íntimamente entrelazada con la de la poesía y luego, desde su octava página hasta la final, con la de lo sagrado. Siguiendo a Jung he optado por denominar sagrada esta última isotopía, debido a su conexión con la función inferior: la sensorialidad, el eros más adherido a la corporalidad y a los instintos; la más alejada de la consciencia y, por ello, la vía de entrada a lo inconsciente. En este sentido, sus contenidos están dotados de una sobrecarga de energía que los vuelve numinosos y capaces de cumplir una función «religiosa» en el sentido de religante, de integradora de los diversos componentes de la consciencia. Como puente hacia lo inconsciente Jung la denomina sagrada. También podría ser llamada religiosa o de lo religioso, o incluso teológica pues estas prosas en poesía, como comentaré al concluir este trabajo, no sólo tienen a bien medirse con «la nobile sorella della poesia —la filosofía» (Valesio 1990: 103)-sino también con la teología. Valesio, por tanto, al tiempo que habla del eros habla de la poesía —de sus orígenes y de su posible destino en el momento en que escribe— y de lo sagrado. Y lo hace con una voluntad radicalmente transgresora, desenmascarando aquello que reprime y oculta la gran tradición de la lírica amorosa occidental: el eros en la cruda e inmediata materialidad del goce.

Antes de entrar en la interpretación de esta «prosa in poesía» vamos a analizar su dinámica, el modo en que progresa el discurso hasta su desenlace a pesar de las constantes interrupciones a causa de las oraciones incisivas y parentéticas. Pondré de relieve, como decía antes, los puntos firmes de referencia sintáctica que demarcan las unidades del texto, los párrafos; éstos ordenan el contenido, son la forma del contenido. Gran parte del texto tiene como impulso dinámico otro texto, un poema paradigmático de la lírica amorosa occidental, el famoso *passer, deliciae meae puellae* de Catulo; el discurso progresa a partir de la «traducción» que el poeta hace de aquel poema. La estructura del discurso es, por tanto, dialógica y no sólo por la fricción constante que se da entre texto citante y texto citado sino también a causa del desdoblamiento de la voz poética en una segunda voz⁷, que en determinados momentos reacciona, se extraña, hace pre-

⁷ Por ello no sería errado relacionar esta prosa con el género del tratado en forma de diálogo. Lo más viejo y olvidado puede emerger de pronto en un texto experimental, como el diálogo lucianes-

guntas a la primera, dinamizando de este modo la escritura⁸. El discurso progresa lentamente, enriqueciéndose de los contenidos de numerosas oraciones incisas. Éstas producen ramificaciones en sentido horizontal pero el texto posee una evidente dinámica progresiva indicada por los conectores sintácticos.

En primer lugar, las oraciones interrogativas constituyen puntos estratégicos que al plantear una cuestión provocan una respuesta que, a su vez, se dilata en ilustraciones, ejemplos y analogías. Por otro lado, la conjunción *ma* funciona como uno de los nexos cruciales de esta «prosa in poesia». Incrementa su naturaleza dialéctica al introducir en muchos casos a la segunda voz: frente a la transgresora y provocadora del sujeto de la enunciación, la de un posible interlocutor perteneciente al colectivo que pregunta, se extraña, incluso se enfurece ante las propuestas y ocurrencias de la primera.

La parte introductoria de la «prosa in poesia» comprende sus dos primeras páginas hasta el verso que comienza por la conjunción conclusiva *dunque*: «Dunque traslazione macaronica, per disperazione» (p. 19), iniciándose lo que constituye el cuerpo central de la composición: el diálogo desacralizador entre el poeta traductor y los versos de Catulo. El texto progresa a partir de las consideraciones, divagaciones, ocurrencias en torno a la *translatio* «macarrónica» del poema latino. Punto firme de referencia sintáctica, como hemos dicho, es la conjunción *ma* que corrige, restringe, dialectiza lo previamente enunciado y que introduce a la segunda voz; en los momentos donde la exposición se detiene en ilustraciones, ejemplos, micro-relatos, digresiones, las correspondientes marcas sintácticas advierten sobre los mismos⁹. El momento culminante de la fricción entre texto citante y citado lo constituye el párrafo que comienza por el adverbio *ecco*: «Ecco, allora, ciò che accade dietro la pellucida / surfaccia di quella rappresentazione remota» (p. 23), marca sintáctica que anuncia el punto álgido de la versión pervertida que de la delicada imagen catuliana está haciendo el poeta y que desarrolla con detalle a lo largo de cuarenta y un versos. El poeta explícitamente dice que aquella imagen es «il risvolto solare dell'altra, fumosa immagine / (e infamosa)» (p. 24), y continúa ampliándola en veinte versos, valiéndose de una oración explicativa: «Come in *báshara* verbo dei Saraceni» (p.

co o sátira menipea donde aparecen situaciones excepcionales, se experimentan visiones, sueños, desdoblamientos de la personalidad, estados anormales de la conciencia, la locura.

⁸ «Perché la rosa, simbolo della donna? / .../ Perché la rosa somiglia un conno» (p. 17); «Ma non è cortese trattar la cosa in tal modo. / Ma la poesia non può più essere cortese. / Allora, la poesia popolare?» (p. 18); «ci si chiede: / perché, le parti rovesciate? / Perché, por(ri)endo il *primum digi-tum*...» (p. 21); «Tutto ciò a proposito di un'antica poesia veronese? / Sì, le lettere belle — / si nutrono di queste cose. / Non le bellelettere contro l'esistenza: / sì bene, appunto, le lettere rinvigorite — / cose vedute e tatte, perlustrate, concupite, auscultate. / Ma, vita? / E qua'vita?» (pp. 22-23); «Ma un istante: / Come osì, sciagurato? / Vuoi forse che ti sieno bruciate le labbra per la tua blasfemia/...? » (p. 29).

⁹ Por ejemplo: «L'estasi è sempre /.../ colpevole. / *Sia* quando la cavallerizza guarda in giù /.../ *Sia* quando si rovesciano le parti antiche» (p. 21), ilustración que ocupa 16 versos. «Narrano gli eruditi /.../ che furono gli Egizi /.../ ad inventare la cosmesi /.../ o *ancora* /.../ o *ancora*:» (pp. 21-22), digresión que llega a alcanzar hasta 38 versos, saturada, a su vez, de incisos y de oraciones parentéticas.

24), de una oración recapitulativa: «Insomma, si tratta di scappucciare:», que lleva a la conclusiva: «Il cappuccio, dunque, è rovesciato» (p. 24).

La conjunción *ma* cumple también una función demarcativa al introducir lo que puede considerarse la segunda parte del texto, aquella en que la isotopía del eros desublimado y material se entreteteje con lo sagrado, o mejor, en que el eros dialécticamente se invierte en lo sagrado: «Ma la serietà d'espressione della donna scapucciante / riscatta quello che altrimenti potrebbe essere soltanto / un lazzo o-sceno (fuordiscena)» (p. 24). La conjunción advierte de la introducción de un contenido contradictorio, de la posibilidad de entender e interpretar de otro modo la versión pervertida que el poeta ha hecho del poema de Catulo, una versión que ha tratado de «cose vedute e tatte, perlustrate, concupite, auscultate» (p. 23). Palabra clave de este párrafo (y del significado de la composición) es la palabra-verso «Sissignore», a la que sigue un micro-relato, un «exemplum»: «Teste: il giullare della leggenda» (pp. 24-25), que ilustra el significado oculto —sagrado— de aquello que «potrebbe essere soltanto / un lazzo o-sceno». La conjunción conclusiva *ebbene* (p. 25) es el conector cohesivo y también transgresor que convierte en equivalentes la acción-plegaria del juglar de la leyenda medieval y el gesto obsceno-plegaria —*prayer-ful(l)* (p. 25)— de la prosa en poesía, desplegándose después esa equivalencia o asimilación a través de explicaciones crudamente realistas, divagaciones, anécdotas, detenimientos lírico-extáticos, hasta llegar al punto en que la composición emprende el camino hacia la conclusión. Un deíctico anafórico marca el tránsito hacia ese final: «In questi fervori — / anche in questi fervori — / l'uomo può divenire un ingesuato: / diviene Gesù a se stesso» (p. 27).

El vuelco hacia lo sagrado, ya señalado en el tránsito a la segunda parte, culmina ahora en este enunciado a partir del cual el texto se dilata en digresiones explicativas en torno a la palabra clave inventada por el poeta: *ingesuarsi*. Entre citas de textos sagrados del Corán y las consideraciones que suscitan se llega a la resolución de la composición. La partícula *ecco* (p. 29) introduce la conclusión de la errante divagación que sobre el poema de Catulo ha realizado el poeta: «Ecco, quando un uomo diviene così ingesuato / ogni donna che si china tra le sue ginocchia / ripete, lo voglia o noglia, / il gesto di Maria di Maddala» (p. 29). El texto, sin embargo, no termina de un modo aseverativo y dogmático, imponiendo la autoridad de la primera voz sino con la reacción de la segunda, la voz que se escandaliza y se alza en nombre de la idea colectiva de lo sagrado: «Ma un istante: / Come osi, sciagurato? / Vuoi forse che ti sieno bruciate le labbra per la tua / blasfemia /.../» (p. 29).

3. El mismo título *Effare l'in-fame* ya manifiesta la radical voluntad transgresora de Valesio pues se trata de hablar de lo infame¹⁰. Pero la manipulación

¹⁰ Se trata de hablar de aquello «che è o si è reso indegno (per colpe, vizi, scelleratezze) della pubblica stima; che è oggetto di vergogna, di pubblica riprovazione; che gode di pessima fama, di cattiva reputazione, famigerato; che si è macchiato di colpe infamanti» (Voce *Infame*: *Grande Dizionario della lingua italiana*, Salvatore Battaglia).

que Valesio realiza sobre esta palabra, la escisión que hace en el cuerpo de la misma (“in-fame”), va a liberar desde el mismo título, otras posibilidades semánticas, claves en relación con el significado global del texto. Se trata de manifestar, de hablar abiertamente (*effare*, neologismo inventado por el poeta a partir del verbo latino *effero*: llevar, sacar fuera) de lo que es infame pero también, gracias al guión que escinde a la palabra, de hablar, de manifestar, o de dar la posibilidad de que se manifieste abiertamente aquéllo o aquella persona que están «in-fame», que están hambrientos.

Desde el mismo comienzo, por tanto, vemos uno de los procedimientos que el poeta utiliza para extraer efectos inéditos del material lingüístico empleado: la manipulación intraverbal a través de la que las palabras liberan altas potencialidades de energía semántica gracias a la posibilidad de establecer lejanas e impensables asociaciones¹¹. Se trataría de una intervención sobre la materia prima lingüística que podríamos comparar con la de la obra alquímica: «solve et coagula», separa y reúne, para llegar a la configuración o síntesis de nuevos niveles de significado. El juego intraverbal es uno de los medios que ayuda a Valesio a *osar* hablar de lo «in-fame»: «Passer delicia della mia puella / Una— / come tal marca di pomo americano— / delicia. / Delici-oso [la cursiva es mía], come un fregio di puttini a culonudo» (p. 17). «In-fame, oso», «hambriento, me atrevo», o «hambrienta [la poesía], se atrevo», o «hambrienta [la materia] se atrevo», podríamos leer haciendo una interpretación que acepta entrar en los juegos intraverbales que propone el poeta¹². De hecho, en el desenlace del poema, la segunda voz que dialécticamente ha sido el contrapunto de la del poeta, le reprocha con violencia precisamente su osadía: «Ma un istante: / Come *osi*, sciagurato?» [la cursiva es mía].

Y si las palabras, sometidas a la presión de la escisión liberan su materialidad¹³, la misma lírica amorosa de Catulo, sometida a la presión de lo que es infame o de quien está «in-fame», va a liberar también lo que constituye su materialidad. «Dove finisce il linguaggio, comincia non l’indicibile, ma la materia della parola» (Agamben 1985: 19); donde termina el lenguaje de la lírica amorosa tradicional empieza la materia prima de la que está hecha esa poesía, la materialidad del eros. Liberación pues de la sustancia de la expresión — los sonidos— y liberación de la sustancia del contenido —materia, cuerpo del eros— pues la liberación de la materia de la palabra sirve al poeta para liberar

¹¹ «Il lavoro intraverbale presenta quei connotati di rapidità, intensità, sollecitazione del demone associazionistico e analogico, che usualmente si riconoscono al genere breve della poesia lirica» (Barilli 1981: 11).

¹² En este aspecto tiene razón Barilli cuando dice: «Le ricerche intraverbali non sono più da leggere, bensì da praticare, almeno in prospettiva, e ciò dovrebbe mitigare alquanto le obiezioni prevedibili di chi senza dubbio osserverà che appunto è assai arduo «consumarle», leggerle» (Barilli 1981: 17).

¹³ Como dice Renato Barilli «le parole si scindono nelle loro più minute componenti, queste scoppiettano, sfrigolano, esplodono, liberanno la loro materialità, obbligando il lettore a scandirle in una specie di puntinismo acustico» (Barilli 1981: 46).

la materia del eros, reprimida, oculta tras el lenguaje de la alta tradición poética¹⁴.

La escisión de la palabra y el nuevo significado liberado, la asociación de palabras y la invención de nuevas a través de su homofonía aunque una de ellas pertenezca a una lengua diferente a la italiana, como el latín o el español, constituyen el procedimiento para liberar lo infame (“in-fame”), en sus dos aspectos: lo vergonzoso e infamante, lo que siempre se ha ocultado bajo el noble y elevado poema lírico amoroso (aunque no por ello no menos presente como sombra reprimida y rechazada); y lo in-fame, como hambriento y, por ello, también lo «desesperado» («Dunque traslazione macaronica, per disperazione» (p. 19), lo que exige ser reconocido en y por la vida y ser manifestado en y por la escritura poética¹⁵.

Pero el recurso clave que permite a Valesio entretejer la isotopía del eros con la de la poesía y a la vez establecer el contrapunto dialéctico entre la cara manifiesta del eros y su cara oculta, es el de la citación de una de las composiciones de la lírica amorosa occidental más delicadamente eróticas, nacida de la melancolía de un amante: el poema de Catulo *passer, deliciae meae puellae*. Toda citación es una perversión del discurso original por el hecho de producirse en un tiempo y espacio diferentes al de los originales, pero en el caso de Valesio la *vis* desacralizadora con que cita el texto latino va a permitir que su prosa en poesía cruce la frontera hacia un nuevo territorio, aquel que oculta y reprime el diáfano poema latino, «la pellucida surfaccia di quella rappresentazione remota» (p. 23). Gran parte de esta composición se genera del choque, de las asociaciones, divagaciones, ocurrencias, casi todas «infames», que provoca en el poeta el texto de Catulo. Podríamos decir que la situación de partida de esta prosa en poesía sería la de un poeta filólogo, «in-fame» y «desesperado» que, en un estado de *abaissement du niveau de conscience*, traduce el poema latino; la irrupción de contenidos de la función inferior y el poder que esos contenidos ejercen sobre la conciencia hace que en los versos y palabras latinas el poeta proyecte y vea componentes de la sombra y del *ánima natural*, el *ánima Eva*, en su aspecto instintivo sexual más hambriento.

¿Cómo ve o cómo se le revelan al poeta esos componentes? En primer lugar, gracias al desbloqueo de la energía liberada a través de los juegos intraverbales:

¹⁴ Así: «Guzzare, insomma: / come tra-disce e tra-dice dall' ispanico *gozar*, *sguaita* —e sboccatamente, l'idioma emiliano» (p. 19); «*Passer, deliciae meae puellae / qui cum ludere, quem in sinu tenere / illudere nel seno tenero:/ se lo tiene fra le pocce*» (p. 19). «*cum desiderio meo nitenti / nitrente* (come cavalla senza freni /.../» (p. 19); «*carum nescio quid lubet iocari /.../* (g)lube: il suo libito / è glubere, / pelar via la scorza» (p. 19) [*glubere*, neologismo inventado a partir de la onomatopeya *glu glu* y del verbo latino *lubet*: place, gusta]; «*tecum ludere / il-ludere, de-ludere: la lubido / la possiede / quel che le lubet / è glubere*» (p. 20); «il gesto glubente / l'unzione della lingua *glùbrica*» (p. 29) [neologismo formado a partir de la anterior onomatopeya y del adjetivo *lubrico*].

¹⁵ — «Sì, le lettere belle — / le lettere aspiranti alla bellezza— / si nutrono di queste cose. / Non le bellelettere contro l'esistenza: / sì bene, appunto, le lettere rinvingorite— / cose vedute e tatte, perlustate, concupite, auscultate» (p. 22).

la escisión de las palabras, su deformación e invención por asociación libre y por homofonía con otras, o a través de analogías desacralizantes, que se amplían con ilustraciones y ejemplos, que a su vez se convierten en dilatadas digresiones. Surge así una versión del poema latino como si hubiera sido realizada en sueños o en un duermevela, cuando se baja la guardia de la censura y se liberan contenidos inconscientes o preconcientes, con la diferencia, sin embargo, de que en el poeta todo esto está respondiendo en realidad «a un *calcolato e abile impiego dell'intelligenza: di una intelligenza che sa fare sacrificio di sé e porsi in particolari condizioni di abbandono (di ispirazione)*» (Barilli 1981: 17), y con la diferencia de que todo ello obedece a una precisa y profunda intención semántica. Frente al nivel textual solar que correspondería al poema de Catulo, el cual «*scorre alla luce del sole, sotto i controlli della buona logica*», existe otro nivel «*notturmo e sotterraneo, allietato da tutti i possibili cortocircuiti tra suono e suono, e quindi tra significati situati ben distanti gli uni dagli altri*» (Barilli 1981: 15), perteneciente a la «*traslazione*» del poeta y reconocido por la propia prosa en poesía: «*Codesta dunque — / tale un'immagine delicatamente tracciata su un'anfora piccola — / è il risvolto solare dell'altra, fumosa immagine / (e infamosa)*» (p. 24).

El discurso «infame» surge así de la sustitución de letras en las palabras, de semejanzas parciales entre éstas, de su descomposición y recomposición en otro orden y sentido: «*gozar-guzzare; in sinu tenere-nel seno tenero-se lo tiene fra le pocce; nitenti-nitrente; lubet iocari-(g)lube: il suo libito / è glubere, / pelar via la scorza*» (p. 19). Así se va manifestando lo nunca mostrado gracias al encuentro y choque entre palabras pertenecientes al plano solar de la consciencia propio de la lírica noble y elevada y aquellas otras pertenecientes a la sombra, al plano bajo y obscuro, reprimido en lo inconsciente.

La confrontación con el poema de Catulo, que comprende ocho de las trece páginas de la composición, es la que abre de modo totalmente explícito esta «prosa in poesía» a una interpretación metapoética. Valesio se rebela contra la sublimación lingüística a que ha sido sometida durante siglos la poesía erótica y amorosa y que ha relegado a la marginalidad de ese género cualquier manifestación que se sustrajera a aquella. Sublimación que significa la ocultación y negación de la base natural y material del eros. Al igual que la réplica del personaje de Sade: «*la philosophie doit tout dire*» (Curi 1991: 120), la poesía también debe decir todo y no enmascarar o eludir, como lo ha hecho la larga tradición lírica petrarquista, lo que se oculta tras sus imágenes: la sexualidad en su desnuda inmediatez. La naturaleza, en su poder omnímodo sobre el hombre, no se enmascara para aparecer diversa de lo que es. Por ello, se puede decir que desde el comienzo de la composición la retórica que usa Valesio para llevar adelante su polémica acción transgresora es una retórica que se podría denominar «*dell'ostensione*» (Curi 1991: 120). Nos hallamos ante una estrategia en la que el lenguaje niega para la representación del eros su capacidad metafórica translativa y opta por permanecer lo más posible en sí mismo, un lenguaje que opta por las cosas, en este caso por las cosas que en «*un figlio della piccola borghesia*» católica son «*le parti del corpo che tentavo fortemente di dimenticare*» (*Pregando a Manhattan*: 34). Así, de un modo fulminante la prosa en poesía comienza

negando la metáfora inmemorial de la lírica amorosa que oculta aquello que la naturaleza muestra sin máscara alguna: la rosa a la que cita parodiando uno de los poemas más emblemáticos de la tradición petrarquista europea:

Ah, grazia e consolazione della poesia:

Quant' è mignotta la rosa
che pur dianzi fiorìa
o languìa
o sfiora.

Perchè la rosa, simbolo della donna
(ah, mignona dei sogni miei)
e dell'amore?
Perché la rosa somiglia un conno (p. 17).

Lo que la poesía oculta, la naturaleza lo muestra sin «desafío» ni «temor»: «Letteralmente: / le vacche nella stalla a Castel Maggiore / lo mostravano come solo natura può mostrarlo — / senza tocco di sfida o timore» (p. 17). La poesía debe decirlo todo y cuanto más su lenguaje permanece en sí mismo más permanece en las cosas: «quanto più è in sè, tanto meno il linguaggio è per sè, tanto più è per le cose» (Curi 1991: 121).

Propiamente lo que hace Valesio en la «traslazione» del poema de Catulo es la operación inversa a la que ha hecho la retórica erótica de la lírica tradicional; ésta —consciente o inconscientemente— a través de la metáfora ha eludido la cosa real; el poema amoroso ha estado fuera de sí en cuanto ha estado fuera de la materia y del *ánima natural*, mientras que Valesio restituye, rescata ese *ánima natural* en el poema de Catulo; para hacerlo va a despojarle de su figuratividad y, como ha hecho con la rosa, muestra y hace ostensible lo que se oculta tras la delicada imagen catuliana: «Ecco, allora, ciò che accade dietro la pellucida / superficie di quella rappresentazione remota» (p. 23); /.../ «L'uccellino è una *adludio*: / il ludo dell'espressione rinvia a una postura / particolare nel ludo dell'alco-va» (p. 23).

La retórica «dell'ostensione» implica «il *nominare* univocamente gli oggetti e le operazioni dell'eros ossia esibirli in modo che nulla vada perduto della loro «realità» cosale e fattuale» (Curi 1991: 116). Una retórica que frente a la metáfora privilegia el uso de la metonimia: esta figura exhibe, ostenta los gestos, las partes del cuerpo relacionadas con el sexo en su total desnudez. Valesio destruye la figura retórica que oculta —la metáfora de la rosa— y muestra de modo brutal la parte del cuerpo que aquella celaba, parte vista no como *pars pro toto* sino como *pars pro parte* que reenvía a sí misma, con la poderosa fuerza captora de la imaginación. En esta práctica no existe ningún intento sustitutivo, como ocurre en *Lirica numero uno* con la imagen metonímica del verdor entre los resquicios de la piedra (Scrimieri 2004) sino que se trata de una mirada que obsesivamente

queda fija en las partes del cuerpo que se tratan «di dimenticare» pero que, sin embargo, se perciben de un modo alucinado en cualquier fragmento u objeto del mundo exterior: «lo si può vedere in un istante di allucinazione o più lucida visione in ogni oggetto inanimato. Per esempio sbirciando dall'alto in basso — / mentre la sala si penombra /.../ il taschino della giacca, dove, / tolti ed inforcati gli occhiali, / è rimasta con il labbro pendulo la loro custodia / di pelle rossiccia (Zima, New York) molto cheap» (p. 18).

La poesía debe decir todo y por ello desde una perspectiva metapoética el lenguaje de la poesía popular tampoco revela y expone lo que oculta su expresionismo estilístico, sus distorsiones cómico realistas, su plurilingüismo dialectal que más que perseguir y ostentar la cosa oculta quiere dialécticamente parodiar y burlarse del lenguaje áulico propio de las estructuras del poder: «Allora, la poesia popolare? /.../ Come: / Passerotto settebellezze della mia ragazza. / (Mamura scurrile, pittoresco dalla facciazza di traver— / tino, figlio della Suburra; / scurra talentoso insomma, che così forzerebbe sua voce / strinata e risonante di betto-la)» (p. 18).

Pues lo que se oculta, lo que han evitado tanto una como otra poesía es la representación del goce sexual en su natural e inmediata realidad: «Gozar, piuttosto. / Godere senza finezze e attucci da buongustaio» (p. 18); algo —el goce, la *jouissance*— que, en cambio, representa con intensidad esta «prosa in poesia». De este modo, tras la pregunta crítica de la segunda voz: «Tutto ciò a proposito di un'antica poesia veronese?» (p. 22), sigue rotunda la declaración de una poética que se abre a todos los aspectos que han sido ocultados y reprimidos en la tradición lírica amorosa, y que dan salida, liberan al *ánima natural*: «Sì, le lettere belle /.../ si nutrono di queste cose. / Non le bellelettere contro l'esistenza: / sì bene, appunto, le lettere rinvigorite — / cose vedute e tatte, perlustrate, concupite, auscultate» (pp. 22-23).

4. En este orden de cosas, el término infame se refiere a lo vergonzoso, a lo excluido y ocultado en la experiencia y en la representación del eros según la moral colectiva pues el goce sexual explícita y exclusivamente perseguido, que es lo que reivindica el *ánima natural*, conduce necesariamente a la transgresión de los principios morales colectivos —«la lesbia che scortica senza far male gli illustri / pagatori negli angiporti» (p. 24)—; goce que sólo se deja experimentar cuando «ci si libera dalla pressione della pia madre grigia, spremendola fuori dalla scatola cranica» (*Pregando a Manhattan*: 35). Los gestos, las escenas obscenas de esta «prosa in poesia» permanecen, sin embargo, dentro de la naturaleza: ésta es la diferencia que Valesio establece entre «perversità» y «perversione», categoría esta última diferente en sentido clínico. El goce sexual del que habla Valesio es transgresor pero no implica una perversión, una infamia contra la naturaleza. Se refiere a la liberación de la energía sexual impedida en diversa medida por el sistema moral colectivo; del instinto que yace oculto, «in-fame»; del *ánima natural* sexual, el aspecto Eva-hembra que como parte autónoma se impone y contamina todo cuanto toca la mirada del sujeto. De este modo, el primer paso para salir del «infierno» que implica el corte con este aspecto de la natura-

leza dentro de uno mismo, es el de su representación a través de la imaginación poética.

En consecuencia, lo que realmente en esta «prosa in poesía» y también en *Pregando a Manhattan* aparece como infame para la mirada colectiva, es la conexión que establece el yo poético entre sexualidad, placer sexual y lo sagrado, no en el sentido de convertir la relación sexual en una unión mística donde se anulan las diferencias de dos cuerpos en uno, donde el eros queda alienado o fuera de sí mismo sino justamente en el sentido contrario de una unión en que cada uno de los sujetos permanece netamente diferenciado, donde el hombre redime su sombra o, más aún, donde el hombre «diviene ingesuato», es decir, descubre y se une a la parte luminosa de su sombra, gracias a la mediación del *ánima natural*. La mujer así, como *ánima natural*, como Eva terrestre y material, adquiere la dimensión de una María de Magdala, la iniciada en la sabiduría más oculta de Jesús y a la vez su amante bienamada¹⁶, *ánima iniciada e iniciadora* del hombre en el camino hacia sí mismo.

La misma materia, de este modo, actuando como *ánima natural*, libera al hombre a través de aquello que justamente más le oprime y subyuga: el sexo, en un acto exclusivamente dirigido a la obtención de placer; un gesto que si no va contra la naturaleza transgrede, sin embargo, los principios morales colectivos pues se trata de una «impostatura che disposa l'utile / (l'impregnazione viene evitata) / alla disposizione diletta» (p. 23). Así, lo perverso y lo blasfemo de esta prosa en poesía radica en la equiparación del gesto obsceno de la mujer con el gesto sagrado de María de Magdala cuando lavó, ungió y besó los pies de Jesús, un gesto «religioso» en el sentido de «religante»: capaz de reunir al hombre con la totalidad de sí mismo. El vuelco dialéctico que se produce gracias a ese gesto, gracias a Eva, consiste en el encuentro del hombre con la sombra luminosa, la que encarna la figura de Jesús reunido con la de María Magdalena: «Ecco, quando un uomo diviene così ingesuato / ogni donna che si china tra le sue ginocchia / ripete, lo voglia o noglia / il gesto di Maria di Maddala / il gesto glubente / l'unzione della lingua glùbrica; / instaura un *vinculum caritatis*» (p. 29).

Conviene detenerse en estos versos que representan un paso importante en el itinerario poético de Valesio, relacionado con el encuentro, la aceptación e integración de la sombra y del *ánima natural*. Desde una perspectiva de la psicología profunda significan un retroceder para luego un poder avanzar, un exponer a la luz el «fango abisal» que no sólo consiste en contenidos «incompatibles con la [vida diurna], ni en incómodas y reprobables tendencias primordiales del ser humano animal, sino que también contiene gérmenes de nuevas posibilidades vitales» (Jung 1995: 45-46), de una renovación de la vida. Los versos de Valesio hablan de Jesús, el hombre de carne y sangre, no de Cristo; proponen «ingesuar-

¹⁶ «La compañera del Salvador es María Magdalena. Cristo la amaba más que a todos sus discípulos y la besaba a menudo en la boca. El resto de los discípulos se ofendieron y por esto le dijeron: ¿Por qué la amas más que a nosotros? El Salvador les contestó: “¿Por qué no os amo como a ella?”» (*Evangelios gnósticos* en Qualls-Corbett 2004: 190).

si”, transformarse en Jesús, la sombra luminosa que emerge a la consciencia en oposición a la feroz, fría y libertina personalidad que a veces aflora en el sujeto: «In questi fervori — / anche in questi fervori— / l’uomo può divenire un ingesuato: / diviene Gesù a se stesso» (p. 27). El Jesús que aquí se insinúa se correspondería con el que Jung elabora como arquetipo del sí-mismo, además de en otras obras, en *Aion*. Una idea que antepone al ideal de perfección —el modelo impuesto por la autoridad religiosa— la meta de totalidad o de «complitud», aunque esto último signifique precisamente la no perfección en el sentido tradicional edificante. En la pre-fazione de *L’ospedale di Manhattan* (1978), novela que puede considerarse como «i dintorni» de *Prose in poesia*, y por ello, importante para ayudar a su comprensión, Valesio habla también de Jesús como Anti-Cristo, como alternativa «che implica lo sforzo più rispettoso di comprensione» (p. 19). De las reflexiones que el autor hace en ese prólogo y de los versos de *Effare l’infame* emerge, frente al modelo de perfección asexuado que la tradición edificante le ha asignado, la figura de un Jesús total y completo gracias a la presencia de María Magdalena¹⁷. Por esta razón, frente a la fuerza vital que se desprende de esta concepción de Jesús, ciertos versos de la «prosa in poesia» que despliegan el sentido del verbo *ingesuarsi* resultan a veces, a mi modo de ver, algo débiles o insuficientes: «Ingesuarsi vuol dire: / riscoprire nella propria ombra un più anziano fratello / più dolcemente pacato e al tempo stesso più pronto al / sorriso / tale che sa distinguere la pazienza dall’inerzia. / Crescendo in intuizioni operose / uno diviene fratel maggiore di se stesso» (p. 27).

Se impone, sin embargo, con rotundidad, como en *L’ospedale di Manhattan*, la idea de Jesús sustraído a toda unción: «Gesù, quel vero, è secco; cioè: / non è cristo — / non è cresimato d’untume. E quelli eresiarchi avevano colto nel segno, che insistevano / sulla sua natura umana» (p. 27)); figura del hombre de hoy errante en la gran metrópoli: «Il Gesù che non si sfugge è quello che vaga per la città»; del vagabundo: «L’Ancora-Vivo è vagabondo; / è figura d’ogni uomo — / è la femminile figura di ogni uomo, così come l’uomo in ogni / donna» (p. 28). Jesús, así, es el punto de luz en la oscuridad cerrada de la materialidad del cuerpo; completa los contenidos de las funciones superiores —en el sentido de cercanas al yo masculino consciente: la intuición y el pensamiento-, a través del reconocimiento y la aceptación de los contenidos de las inferiores, próximas o en

¹⁷ En este sentido, cabría citar las palabras del propio Jung que más tarde Valesio reproducirá en *D’Annunzio: The Dark Flame* (1992), cuando trata sobre «the darker aspect of the Nazarene» (p. 33): «Si uno se inclina a concebir a Cristo /.../ como símbolo del sí-mismo [de la totalidad], debe reflexionarse en que, entre *perfección* y *completez*, hay una esencial diferencia: la imagen de Cristo es de hecho perfecta (por lo menos así se la concibe); el arquetipo (hasta donde se le conoce) implica completez, pero está muy lejos de ser perfecto: es una paradoja, una aserción sobre lo indescriptible o trascendental. La realización del sí-mismo, que debiera seguirse del reconocimiento de su supremacía, lleva, consiguientemente, a un conflicto fundamental; propiamente, a un estar suspendido entre los opuestos (lo que recuerda al Crucificado entre los dos ladrones, y a una casi totalidad, a la que falta empero la perfección)» (Jung 1992: 79-80).

lo inconsciente: el sentimiento y la sensación, vinculadas con el principio femenino.

Esta reunificación se verifica gracias al gesto de la mujer, proyección del *ánima natural*, gesto «umile» por lo que significa de aceptación y de entrega a la materia («Un capo accline è sempre umile») sin ocultaciones ni enmascaramientos; gesto «religante» y, por tanto, sagrado: «E quando codesto capo è curvo all'opera tutto il gesto è redolente di preghiera / è *prayer-ful(l)*» (p. 25), procedente de una mujer concreta y que remite, sin embargo, al gesto arquetípico de la prostituta sagrada, capaz de reintegrar al hombre consigo mismo a través del goce del propio cuerpo, trascendiendo «gli aspetti di peccato. / I quali sono la competizione, l'ossessione tecnologica, / il freddamente pensare e calcolare» (p. 25). La mujer como prostituta sagrada hace de su gesto un *vinculum caritatis*, expresión que, jugando con la proximidad de las palabras latinas «caritas» y «caro» (-nis), representaría la relación entre el sentimiento y la carne «in-fame».

5. Lo que en *Effare l'in-fame* es, gracias al gesto de la prostituta sagrada, un intento de reunión del yo con la sombra luminosa simbolizada por la figura de Jesús —no hay en este último ninguna referencia a lo divino sino a lo sagrado, expresado por el vínculo *caritatis* en que se convierte el gesto de la mujer, el vínculo que reúne el sentimiento con la carne— en *Pregando a Manhattan* es un intento de unión con el sí-mismo, la imagen de Dios en el alma. Esta prosa en poesía de catorce páginas puede considerarse, en cierto modo, como continuación de la anterior, un paso más del errar y del vagabundeo del sujeto en busca de la integración de lo aparentemente inconciliable: la materia y el espíritu, lo profano y lo sagrado, lo humano y lo divino. También en esta composición aparece la citación y el diálogo con otro texto, un soneto de John Donne, cuya traducción se muestra casi a su final y de la que el sujeto poético hace una lectura perversa y blasfema, impulsado por la violencia del instinto sexual. Por ello, a lo largo de la «prosa in poesía» se instaura un intenso y extenso contrapunto —que es a la vez identificación— entre la violencia de ese instinto y la violencia de lo que podría definirse como «instinto» de Dios pues «el espíritu sospecha en la sexualidad un contrincante del mismo poderío y aun afín a él» (Jung 1995: 67)¹⁸.

De la tercera persona de *Effare l'in-fame* se pasa ahora a la primera y el yo poético aparece como la figura errante que vaga solitaria entre la multitud de la gran metrópoli de Nueva York, como el vagabundo que cada hombre es y que representa la figura de Jesús. De nuevo, la extensa y profunda meditación que Valesio hace en *L'ospedale di Manhattan* sobre la figura del exilado y del cos-

¹⁸ «En efecto, tal como el espíritu quisiera subordinar a la sexualidad, como a todos los demás instintos, sujetándolos a sus propias formas, también la sexualidad tiene antiquísimos derechos sobre el espíritu, al cual otrora —en la concepción, el embarazo, el nacimiento y la niñez— llevó albergado en sí y de cuya pasión el espíritu no puede prescindir para sus creaciones. ¿Qué restaría del espíritu, si un instinto de igual valía no se le opusiera?» (Jung 1995: 67).

mopolita en la metrópoli del mundo, constituye «i dintorni» que iluminan la interpretación de esta composición. La isotopía dominante es la del eros más adherido a la corporalidad y al instinto, entrelazada y en contrapunto con la de lo sagrado; de ellas fluyen las digresiones, las anécdotas, los micro-relatos que expanden lateralmente la línea del discurso, haciendo de *Pregando a Manhattan* un texto fundamental para conocer el origen de lo que se ha denominado al comienzo de este trabajo una conversión.

«Tripersonato Iddio, sbreccia il mio cuore» (p. 43) es el primer verso traducido del soneto de Donne que el yo poético transforma en una breve plegaria, en una jaculatoria, en medio de su errar solitario en los trenes del metro de Nueva York (p. 33). Se vislumbra aquí el antecedente del poema breve e incisivo —el dardo— que se impondrá en la última poesía de Valesio, en este caso radicalmente inscrito en el instinto y en la carne pues tras ese verso el autor se pregunta y responde:

Come ti afferra

(How does it grab you,

questo verso?

Mi afferra in basso nell'anguinaia.

Jaculatoria

(parola che sentivo pronunciare con compiacimento untuoso,
in qualche crepuscolo quando scendevo in chiesa ed ascoltavo le donne)
m'era di scandalo per la sua troppo scoperta evocazione di una delle parti del
corpo che tentavo fortemente di dimenticare.

Viene dal verbo che ai Latini diceva: «lanciare, dardeggiare» (p. 34).

Inmediatamente después, sin embargo, el poeta habla de otro instinto dotado de idéntica fuerza que el instinto sexual:

Sempre avevo pensato che il punto di riferimento di
questo gettito fosse l'interno:

lanciar fuori da, esprimere da dentro di sé.

Ma le *preces iaculatoriae* sembrano invece sottointendere:

`verso Dio`.

Il punto di riferimento è dunque l'esterno, come un bersaglio:

e `verso` non può trasformarsi rapidamente in `contro`?

Se queste parole zampillano, sprizzano verso l'esterno,
allora le jaculatorie sono le eiaculazioni del cuore.

Se invece sono dardi scagliati verso/contro Dio,
allora la fede urla e alza il pugno.

Eiaculare:

/.../

Spirito o sperma indifferentemente (p. 34).

Dios hace así acto explícito de presencia en la «prosa in poesía» y lo hace de la mano del instinto sexual, de los contenidos de la función inferior¹⁹ que se integran con el sentimiento gracias a la imagen —síntesis de contrarios— de la plegaria jaculatoria como «eiaculazione del cuore»; se integran en esta imagen las exigencias del instinto con las profundas del sentimiento al conectarse la carne con lo divino. De este modo, el instinto sexual y el «instinto» de Dios aparecen dotados de la misma urgencia e intensidad e, incluso, con palabras de Jung, son «afines»: «Spirito o sperma indifferentemente / (zampillo che percuote la Chiave del Mistero o la carnale / chiavetta celata sotto il Monte di Venere) / es-presso, fuori sospinto» (p. 34-35). Estamos, por tanto, ante el reconocimiento de dos niveles de energía afines que el sujeto poético, sin embargo, no llega a equiparar del todo pues aunque el «instinto» de Dios posee la misma intensidad y violencia que el instinto sexual²⁰) —y así lo «ostenta» el contrapunto de secuencias que a lo largo del texto oponen y a la vez identifican el uno al otro— el poeta concluye:

Spirito o sperma indifferentemente
(zampillo che percuote la Chiave del Mistero o la carnale chiavetta celata sotto il
Monte di Venere)
es-presso, fuori sospinto.
/.../
Ma di fronte a questo modo di uscire dalla gabbia —
dalla cerebrale costrizione —
come più forte appare
la violenza teologale (pp.34-35).

La «violenza teologale» es la violencia que Dios ejerce sobre el hombre pero también la violencia que el hombre desearía que Dios ejerciera sobre él:

«Ciò che l'uomo desidera
(mentre rigidamente seduto nel vagone ferroviario perde il suo sguardo sui volgari
cartelli)

¹⁹ Por eso la función inferior es «religiosa» en el sentido de religante con el sí-mismo, imagen de Dios en el alma. Los intuitivos encuentran paradójicamente la vía hacia la experiencia de Dios a través de la sensación y del cuerpo. Es conocido en este sentido el caso de Jakob Boehme cuya máxima experiencia interior, una revelación de la divinidad sobre la que basó todos sus escritos sucesivos, le sobrevino al ver un rayo de luz reflejado en un plato de estaño; la experiencia de esta sensación desencadenó en él un éxtasis y en un instante percibió, por así decirlo, el misterio completo de la divinidad (en von Franz, 1988: 65).

²⁰ En relación con la exigencia de la vida del espíritu equiparada a un instinto dice Jung: «También lo espiritual se manifiesta en el psiquismo como un instinto, más aún como una verdadera pasión, o como Nietzsche lo expresó cierta vez, «como un fuego consuntivo». No es ningún derivado instintivo, como pretende la psicología de los instintos, sino un principio *sui generis*: el de la forma imprescindible para la energía instintiva (Jung 1995: 68).

è chiaro:
 desidera essere afferrato da una mano che lo scagli contro il muro
 desidera inarcarsi sotto una pressione che lo lasci spossato e madido di sudore e
 svuotato» (p. 35).

Lo que el hombre desea es que algo o alguien finalmente se le imponga de una manera insoslayable y ante lo cual el yo ceda tanto su prepotencia y arrogancia como su pobreza y miseria, y ante lo cual quede literalmente vaciado de sí mismo. No por nada la sombra luminosa que representa el Jesús «che vaga per la città» de *Effare l'in-fame*, tiene como secreto el vacío: «il suo segreto è il vuoto — / come dice la «Súra delle Donne»» (p. 28). Sería ésta una experiencia deseada con tal ansiedad como la que el poeta representa en la lectura pervertida y blasfema que hace de Donne: «Questo invece assalto di Tre Persone è un grande / (*gang bang*) / stupro a catena /.../ Ma dietro s'annida il diabolico rovesciamento / della Trinità: / la Triade che raffigura Satana trifallico / con i tre stilette pronti a placare / osceno e adorevole capro tri-pinco — / simultaneamente la sete delle tre bocche» (pp. 35-36). Lectura pervertida pero también simbólica. Lo que el sujeto desea es la «percossa omicidiale»: «“Mi hai percossa con la tua Parola”» / sclamava il Dottore africano» (p. 37), que se resuelve en conversión fulgurante. Pero la conversión a la que es llamado a vivir el sujeto poético es la que representa la lenta «cocción» en la propia materialidad, en lo más bajo de sí mismo, en el propio «fango»: «Si è tentati di esclamare: / ma rifuggiamo da questa prosa, questo fango!» (p. 43), donde, sin embargo, y paradójicamente, como en la alquimia, se esconde el oro de la transformación.

El territorio *entre* en el que se mueve esta «prosa in poesia», más allá de la oposición que la modernidad establece entre símbolo y alegoría (Scrimieri 2004), significa la recuperación de la dimensión donde el símbolo opera legítimamente, la teología:

Può l'ateo rassegnarsi ad essere *insipiens*?

No:

il credente, sì, può ignorare i particolari e la storia
 della legge sotto la quale vive.

Ma l'ateo non ha via d'uscita:

egli deve sempre essere anche teologo (p. 42).

Se trata, sin embargo, de una recuperación que no tiene inconveniente en yuxtaponer, incluso en conectar la «elevación» del objeto teológico, inspirado por el espíritu santo, con la «bajura» («el fango», «la cloaca») de los contenidos ligados a la corporalidad, a la materialidad, relacionados con la función inferior. Con un contrapunto que, en vez de excluir, entrelaza los contenidos de carácter teológico con los propios de la condición material del hombre, concluye *Pregando a Manhattan* cuyos párrafos finales declaran: «La cloaca non è luogo né più vile né più alto di ogni altro. / Teologia dovere sociale di chi è irrimediabilmente solitario» (p. 44).

Es importante relacionar estas palabras con otras del propio Valesio procedentes de *L'ospedale di Manhattan* pues la condición del yo poético de la prosa en poesía coincide con la del protagonista de esa novela; aquí el autor entrelaza el tema de la soledad y del aislamiento con el del materialismo y el de la teología en la figura del extranjero, del «exiliado» en la metrópoli de New York corroído por la soledad hasta el riesgo de la locura, del intelectual cosmopolita que «lotta per non esserlo» y que «cerca un luogo che è soprattutto luogo della mente, e in quanto tale, critica oggettivata dei luoghi della geografia» (pág. 11). El aislamiento puede convertirse en un estado «nonché non nocivo, ma anzi necessario; e la sua feconda dignità dev'essere asserita in luce piena» (pág. 15). Así, a la luz de la meditación que hace Valesio en la novela puede completarse el significado de los párrafos finales de *Pregando a Manhattan*:

/.../ il cosmopolita può conquistare l'isolamento come dignità soltanto dopo aver traversato la foresta (la floresta, fiorita di tentazioni all'abbruttimento) dell'isolamento vissuto come condizione frastornante, dispersiva, umiliante, /.../. Solo dopo aver scontato e filtrato tutto questo con faticosa alchimia, può il cosmopolita dire di aver ricreato la dignità dell'isolamento vissuto come raccoglimento operoso, e sempre pronto ad aprirsi all'esperienza in comune, alla critica interlocutrice (p. 15).

En el «raccoglimento operoso —es significativa la recurrencia del rasgo /operoso/, presente, como hemos visto, en la definición de “ingesuarsi”: «crescendo in intuizioni operose» (p. 27)— di chi è irremeabilmente solitario» puede emerger un pensamiento teológico capaz de medirse con el pensamiento materialista dominante:

/.../ la più alta sfida che il pensiero il quale voglia cercare un senso serio dell'attributo «materialista» deve affrontare oggi non è lo studio di ciò che è più chiaramente materiale, bensì l'indagine di quelle umane produzioni sulle quali da sempre è stato inciso il motto «spiritualità» —prima fra tutte queste produzioni, il sistema della parola divina, ovvero la teologia (p. 17).

Estas palabras creo que ponen luz al desenlace de *Pregando a Manhattan*, donde el materialismo comienza por ser el reconocimiento y aceptación de la propia materialidad del hombre, de las exigencias de la corporalidad y de los instintos, escindidos y marginados del espíritu pero —y una vez más son las propias palabras de Valesio las que ayudan a interpretar su poesía— «lo scrutinio, infatti, di ciò che è materiale non implica necessariamente un'ideologia materialistica; anzi può essere l'introduzione migliore a comprendere il lavoro dello spirito» (*Dialogo del falco e dell'avvoltoio* 1987: 11).

La lectura de esta prosa en poesía, siguiendo las isotopías del eros y de la teología, ha pretendido esclarecer el origen del proceso de transformación que la poesía de Valesio y su poética sufren a lo largo del tiempo. Esta transformación tiene carácter «religioso» en el sentido de que comienza por ser reunificadora de

las funciones de la conciencia, es decir, conducente hacia la totalidad de sí mismo y a partir de esa totalidad hacia la emersión del «instinto» de Dios. Desde la perspectiva de la forma, los versos de *Pregando a Manhattan* que son citación-traducción de los del soneto de Donne, equivalen a un potente poema-dardo que el sujeto dirige a Dios para que éste a su vez le responda con la misma violencia:

*Tripersonato Iddio, sbreccia il mio cuore;
fino ad oggi hai tentato di emendarmi
ma ora abbattimi e piega, per alzarmi,
la forza tua a rinnovarmi in ardore* (p. 43).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. (1985): *Idea della prosa*, Milano, Feltrinelli.
- AGOSTI, S. (1979): en Paolo Valesio. *Prose in poesia*, Milano, Ed. Società di poesia.
- BARILLI, R. (1981): *Viaggio al termine della parola*, Milano, Feltrinelli.
- BAUDELAIRE, CH. (1967): *Petits poèmes en prose (le spleen de Paris)*, Paris, Garnier-Flammarion.
- BENJAMIN, W. (1990), *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.
- BERARDINELLI, A. (1994): *La poesia verso la prosa*, Torino, Bollati Boringhieri.
- CURI, F. (1991): *Justine, una retorica dell'ostensione. Ovvero: «La filosofia deve dire tutto»*, en *Strutture del risveglio*, Bologna, Il Mulino.
- *Grande Dizionario della lingua italiana Salvatore Battaglia*, Voz: *infame*, VII, p. 894, Torino, Utet.
- GUARDIANI, F. (1992): «Paolo Valesio. Interview», *Review of Contemporary Fiction*, vol. 12, nº 3.
- JUNG, C.G. (1995): *Energética psíquica y esencia del sueño*, Barcelona, Paidós.
- JUNG, C.G. (1992): *Aión. Contribución a los simbolismos del sí-mismo*, Barcelona, Ed. Paidós.
- JUNG, C.G. (1999): *Ulises. Un monólogo*, en *Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*, Madrid, Ed. Trotta.
- QUALLS-CORBETT, N. (2004): *La prostituta sagrada*, Barcelona, ed. Obelisco.
- PORTA A. (1982): *Poesia degli anni settanta*, a cura di A. Porta, Milano, Feltrinelli.
- SCRIMIERI, R. (2004): «Prose in poesia» de Paolo Valesio: una escritura entre dos territorios, en AA.VV., *La Europa de la escritura*, Madrid, Ediciones de La Discreta.
- VALESIO, P. (1978): *L'ospedale di Manhattan*, Roma, Ed. Riuniti.
- VALESIO, P. (1979): *Prose in poesia*, Milano, Ed. Società di poesia.
- VALESIO, P. (1990): *La campagna dell'ottantasette. Poesie e prose-in-poesia*, Milano, Scheiwiller.

- VALESIO, P. (1992): *Gabriele D'Annunzio: The Dark Flame*, Yale University Press.
- VALESIO, P. (2001-2002): «Spirito della poesia e spirito della prosa nell'ultimo Valente», *Prosopopeya*, 3.
- VON FRANZ, M.L. (1988): *Tipologia psicologica*, Como, Ed. Red.