

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

12

20
19

T
B

ISSN 2284-4473

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.

GOTTFRIED BENN Y JOSÉ ÁNGEL VALENTE:
FRAGMENTOS TRADUCIDOS DE *DAS SPÄTE ICH* EN
EL POEMA *XVII (EL YO TARDÍO)* DE *TREINTA Y SIETE*
FRAGMENTOS

ADRIAN VALENCIANO – *Universidad Complutense – Madrid*

La traducción para José Ángel Valente representa el modo de articular su voz poética desde el texto ajeno. El fragmento es asimismo un frecuente modo de escritura a lo largo de su carrera. El fragmento *XVII (El yo tardío)*, integrado en *Treinta y siete fragmentos* (1971), es un texto híbrido y bilingüe elaborado desde la traducción de fragmentos del poema *Das späte ich* del alemán Gottfried Benn. En primer lugar trazaremos los rasgos estilísticos y la temática del poemario de Valente a fin de evidenciar ciertos elementos comunes con el movimiento expresionista, del que Benn es un claro exponente. A continuación analizaremos el fragmento *XVII (El yo tardío)* a la luz del poema alemán *Das späte ich* en su integridad, en el cual se inspiró Valente para su composición. Las partes omitidas del original alemán nos servirán de apoyo para observar los aspectos temáticos y estéticos que subyacen en esta composición bilingüe.

For José Ángel the translation represents the way to articulate his poetic through another's text. The fragment is also an usual mode of writing throughout his career. The fragment *XVII (The late Self)*, integrated in *Thirty Seven Fragments* (1971), is a hybrid and bilingual text elaborated from the translation of fragments of the poem *Das späte Ich*, by German Gottfried Benn. First we will trace the stylistic and thematic features of Valente's book in order to highlight certain common elements to the Poetic Expressionist movement, of which Benn is a clear exponent. Then we will analyse the fragment *XVII (The late Self)*, in the light of the German poem *Das späte Ich*, which was used by Valente for his text. The omitted parts of the original German will help us to observe the thematic and aesthetic aspects that underlie this bilingual composition.

I INTRODUCCIÓN

En el transcurso de su dilatada carrera, José Ángel Valente hace del fragmento un objeto de reflexión en diversos momentos de su obra de ensayo. Además, lo incorpora como elemento compositivo en los distintos géneros que ha cultivado, como la prosa breve y aforismos, aunque es en el terreno de la lírica donde se hace especialmente visible.¹ Esta forma breve llega incluso a configurar el modo de escritura de dos de sus poemarios, *Treinta y siete fragmentos* (1971) y *Fragmentos de un libro futuro* (1991-2000). En ambas obras, si bien compuestas principalmente por textos originales, el autor no prescinde de una actividad literaria que incorporó a lo largo de toda su carrera en sus páginas de poesía:

¹ En su primer libro, *A modo de esperanza* (1953-1954), ya nos ofrece cinco de estas composiciones en la sección «Fragmentos de El Circo»; en *Poemas a Lázaro* (1955-1960) incluye el poema *Tres fragmentos*; en *Breve son* (1953-1960) *Fragmentos fracturados*; el poema de cierre de *El inocente* (1967-1970), *El límite*, es asimismo un fragmento; el texto «Fragmento sin nombre» en *Interior con figuras* (1973-1976), entre otros. Esta forma breve encontrará espacio también en sus páginas de anotaciones, como *Notas de un simulador* (1989-2000); en el terreno ensayístico abundan las consideraciones al respecto cuando se centra en los trabajos de Novalis («Poesía, filosofía, memoria»), y en numerosos ensayos sobre José Lezama Lima, especialmente en relación al título de *Fragmentos a su imán* («El pulpo, la araña, la imagen», «Pabellón del vacío», «Lezama: una imagen»); también hay una relevante consideración sobre el fragmento en el artículo «Inocencia y memoria», dedicado al poeta italiano Ungaretti, o incluso en «La escritura y el cuerpo», sobre el pintor Antoni Tàpies, todos recogidos en JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008 según bibliografía.

la traducción.² El primero de estos libros ya incluye una composición elaborada parcialmente con fragmentos traducidos del poema *Das späte ich* del alemán Gottfried Benn (1886-1956), que da como resultado el fragmento *XVII (El yo tardío)*, poema que será el objeto del presente estudio. Y en el segundo libro mencionado se integran asimismo numerosas versiones – principalmente de la lírica oriental china y japonesa –³ a modo de fragmentos. En el terreno de esta actividad su forma de escritura fragmentaria incluso daría título a dos series de traducciones. Por un lado, una selección de textos del autor judío de lengua francesa Edmond Jabès, aparecida en 1991 precisamente bajo el nombre de «Fragmentos», y, por otro, el volumen *Lectura de Paul Celan: fragmentos* (1993). Además, el poeta de Ourense no hizo de la traducción una actividad paralela a su obra poética escrita en español o gallego, sino una escritura equiparada a la original: «Lo que yo he escrito lo siento tan escrito por mí, como lo que he traducido de un poeta inglés o un alemán. La traducción tiene una importancia sustancial, y en ella está este aspecto, y luego el de que necesito incorporarme a un poeta, incorporar la sustancia del poeta, meterme dentro de su voz y hablar con ella».⁴ La labor como traductor recogida en la antología *Cuaderno de versiones* (2002) comprende un total de diecinueve autores – Montale, Donne, Hopkins, Cavafis, Kunert, Hölderlin, etc –, la mayoría de ellos claramente reveladores de los principales aspectos de la poética del orensano. Con todo, no sería justo afirmar lo mismo respecto de Benn y Valente, entre quienes más bien se dan unas convergencias puntuales e indirectas que justifican la incorporación de fragmentos traducidos en un poemario del poeta gallego. De manera que en las siguientes páginas se expondrán, por un lado, las convergencias entre el autor del Expresionismo alemán Gottfried Benn y el libro *Treinta y siete fragmentos*; y por otro, se analizará el texto de partida del autor alemán para estudiar el tema del poema *XVII (El yo tardío)*, un fragmento compuesto de versos originales y fragmentos traducidos, un recurso que responde a la estética y poética del libro donde se integra.

- 2 La lista de versiones incorporadas en los poemarios de Valente, sin incluir las de *Fragmentos de un libro futuro*, es la siguiente: *Versión de Catulo* y *Versión de Catulo, carmen XL*, esta última como parte del poema *Tres celebraciones*, en *Nada está escrito* (1952-1953); *Versión de Hebbel*, en *Breve son* (1953-1968); *Crónica II, 1968. Homenaje a Antonin Artaud y Anales de Volusio. Versión del carmen XXXVI de Catulo*, en *El inocente* (1967-1970); *Versión Trakl-Webern*, en *Mandorla* (1982).
- 3 En dicho libro inserta fragmentos de la tradición china y japonesa que en unas ocasiones aparecen como versiones de un apócrifo y de un anónimo, y en otras con el nombre del autor. Entre los de este último caso se leen fragmentos de los poetas chinos Wang Wei (siglo VIII) y Li Po (siglo VIII), del japonés Takuboku Ishiwaka (1886-1912), y un texto koan de la tradición japonesa zen. Los fragmentos denominados como versión suman un total de siete textos.
- 4 JULIO PÉREZ-UGENA, *El jeroglífico y la libertad. Entrevista a José Ángel Valente*, en «Archipiélago» (1999), pp. 55-61, p. 56.

2 ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL FRAGMENTO EN EL PENSAMIENTO DE VALENTE Y EN *TREINTA Y SIETE FRAGMENTOS*

El fragmento es una forma breve e incompleta y siempre hace referencia a una totalidad ausente de la que forma parte, bien por ser lo que conservamos de una obra que no nos ha llegado, bien por ser el avance de una obra por construir.⁵ Por su naturaleza ambigua el fragmento es un tipo de composición que no constituye un texto definitivo, representando así lo omitido y lo sugerente; se opone a la conclusión de la escritura y se revela como una suerte de mediación entre su fin y su origen, puntos a los que –sin llegar a completarse– siempre queda sujeto. Esta idea se vincula, sin duda, con la reiterada visión de Valente que no concibe la palabra poética como una palabra acotada a un límite, sino cuya naturaleza se define por un vivo movimiento que la vuelve inalcanzable y muestra la innecesaria tarea de fijarla en un espacio.

Bulimia de las lecturas preparatorias de la escritura, que la demoran indefinida, fecundamente. En esta demorada escritura, la biblioteca se despereza como un lento animal de muchos brazos. Éste es el reino del fragmento que niega la forma definitiva o se niega a la forma definitiva. Reino del sueño perezoso y solar. Una palabra nace y ya nunca podríamos alcanzarla. Reino de la escritura como indeterminación.⁶

No otra es la estética aplicada en la escritura de *Treinta y siete fragmentos*, como el propio autor declara en una entrevista cuando se le pregunta al respecto acerca del mencionado libro: «¿tiene alguna teoría sobre lo fragmentario, lo inacabado, o lo esencial extractado?», a lo que el poeta responde: «Fragmentos porque en ese libro –capital para mí– se configuró conscientemente una estética del no acabamiento o de la infinitud, que une profundamente sus raíces en el romanticismo europeo. Sí, ciertamente, opción por una estética no de la totalidad, sino del fragmento».⁷

Queda manifiesto que, en el plano teórico, la actitud reflexiva de Valente hacia el fragmento encuentra su principal apoyo en las consideraciones de los románticos alemanes al respecto. También podemos remitirnos a los numerosos fragmentos de Novalis anotados por Valente en su diario⁸ que luego pasarían a sus ensayos. «Pero ¿no es Novalis, precisamente, quien escribe en los Fragmentos: “La poesía es lo real absoluto. Tal es el núcleo de mi filosofía. Tanto más poético, tanto más verdadero”».⁹ Las figuras de Friedrich Schlegel y Novalis, tan decisivas del pensamiento romántico, son responsables –sin

5 Véase SARA MOLPECERES, *Una hermenéutica fragmentaria: formas breves, simbolismo e ironía en el Romanticismo alemán*, en «Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura», XVIII (2013), pp. 79-93, p. 82.

6 VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 466.

7 AMALIA IGLESIAS, *Una aventura absolutamente personal*, en *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, pp. 121-128, pp. 216-217.

8 Véase JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011, p. 162.

9 VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 722.

olvidar a los precedentes –¹⁰ de que en la estética y poética de este grupo el fragmento no sea una simple forma expresiva, sino un elemento que tendrá relevantes implicaciones a nivel hermenéutico y filosófico que definirán la visión literaria de muchos escritores de este movimiento. De hecho, es F. Schlegel quien hará del fragmento romántico un género por sí mismo, a partir del cual fundará una actitud común entre los autores del Romanticismo: el rechazo de sistemas filosóficos basados en la razón lógica y analítica con pretensiones de verdad absoluta. Hay que situar esto último en el contexto de una generación de pensadores que se oponía al pensamiento dominante del periodo anterior, pues en verdad se trataba de la oposición a «una Ilustración que ha abusado de las pretensiones de verdad absoluta y universalmente válida de la razón».¹¹ Tanto es así que la estética del Romanticismo se posiciona contra este tipo de verdad mediante el uso del fragmento. Así lo ejemplifican estos breves fragmentos del propio F. Schlegel: «Mi filosofía es un sistema de fragmentos y una progresión de proyectos».¹² «El objeto del fragmento es un individuo filosófico, un pensamiento vivo, un concepto».¹³ «Mis fragmentos son, en conjunto, más bien este idealismo negativo y espíritu dinámico de todo conocimiento (para el cual esta forma es también muy apropiada, en sí misma una forma dinámica) que años filosóficos de aprendizaje».¹⁴ De ahí su búsqueda de un género nuevo constituido a base de progresiones y modos de movimiento, un pensamiento al que no era ajeno la visión de Valente. «¿Poema o fragmento? ¿O fragmento como revelación de la totalidad? ¿O como negación de ésta, al menos en el sentido de que sólo en el instante en que la aprehendemos existe?»¹⁵ En los románticos se anuncia así el proceso de encontrar lo absoluto, y el fragmento es el reflejo de no poder dar con el hallazgo de esa totalidad. Sobre esa progresión continua como método predilecto de pensamiento dejan testimonio varios fragmentos del propio F. Schlegel. «Es muy fácil comprobar que la poesía de los griegos y la de los tiempos del romanticismo está inacabada; y también que nunca ha sido del todo un arte tal y como ahora debe serlo».¹⁶ Evitan topar con la vana ilusión de los grandes sistemas filosóficos racionalistas.¹⁷ Exactamente a la misma «huida de la totalidad» remite el poeta de Ourense en sus reflexiones sobre este asunto, siendo así para él «la opción por el fragmento [...] muy característica de la auténtica progresión [...] de lo moderno. [...] El fragmento interroga a la totalidad y esa interrogación revela la inanidad del discurso impositivo, unívoco, monosémico, totalitario en suma».¹⁸ La reflexión, por tanto, es sobre la multiplicidad, de ahí que la elección del fragmento cons-

¹⁰ Lessing, Herder, Goethe, Schiller.

¹¹ MOLPECERES, *Una hermenéutica fragmentaria: formas breves, simbolismo e ironía en el Romanticismo alemán*, cit., p. 88.

¹² FRIEDRICH SCHLEGEL, *Kritische Schriften und Fragmente*, ed. por ERNST BEHLER y HANS EICHNER, 6 vols., Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1988, p. 34 Los fragmentos de Schlegel citados en este trabajo están traducidos por mí.

¹³ *Ivi*, p. 45.

¹⁴ *Ivi*, p. 113.

¹⁵ VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 264.

¹⁶ SCHLEGEL, *Kritische Schriften und Fragmente*, cit., p. 9.

¹⁷ Véase MOLPECERES, *Una hermenéutica fragmentaria: formas breves, simbolismo e ironía en el Romanticismo alemán*, cit., p. 87.

¹⁸ VALENTE, *Obras completas II*, cit., pp. 1575-1576.

tituya una estética del pensamiento, es decir, un punto de contemplación, una mirada intencionadamente parcial hacia la totalidad cuyo resultado se cristaliza o toma cuerpo en los fragmentos.

En el plano práctico, el fragmento valenteano, cuyo encuadre se hace claramente comprensible desde la órbita poética de José Lezama Lima, procede de la lección asumida de este «maestro cantor» y de su «saber total» o «saber cóncavo» cuando pregunta: «Lo que éste [Lezama] deja en la escritura tiene algo de enorme presa multiforme, capturada por inmersión en distintos abismos con brazos poderosos llenos de infinitos ojos táctiles. ¿Unidad de las formas, de los proteicos fragmentos capturados?». ¹⁹ El fragmento poético es considerado, pues, como elemento de composición en suspenso, y se diría que su estado natural es una disponibilidad infinita. Valente parece reconocerse en esa constitución de lo poético en la obra póstuma del cubano *Fragmentos a su imán*, y así, desde un lenguaje en cuya ruptura nace la irradiación temática y formal, se conforma el eje compositivo del libro mencionado. «He ahí el sentido de la marcha. La escritura de Lezama es una escritura incorporante: incorpora y se incorpora, se hace corpórea». ²⁰

2.1 POÉTICA DE TREINTA Y SIETE FRAGMENTOS

El proceso de creación que aquí analizamos, el fragmento *XVII (El yo tardío)*, invita a enfocarlo desde esta última perspectiva. En *Treinta y siete fragmentos* (1971), el séptimo poemario en la bibliografía de su autor, el título nos sitúa ante la poética del libro. La diversidad temática y discursiva concentrada en sus páginas lo distingue notablemente de otras obras. Esto, sumado a la concisión formal del fragmento, nos presenta a un Valente más preocupado por captar la esencia desde múltiples figuras que por dar hondura y unidad al conjunto desde un tema único. O es precisamente esa disposición la que concede unidad al libro. Así, dichos rasgos asoman como «los fragmentos capturados» tras la experiencia poética de haber explorado en los temas principales que ya se advertían a lo largo de la carrera previa del poeta gallego, y pueden verse ahora como señal de la conciencia del poeta que ha fragmentado el modo de escritura a fin de caracterizar la composición formal del libro. Este principio creativo favorece particularmente la estética de la escritura espaciada que vertebra la obra, en la que se advierten esos motivos que ya habían formado parte del inventario poético del autor: la musa falseada del poeta impostado – en los fragmentos *I (Exordio)* y *XXIX* –, la madre y el espacio de la infancia – *V, VI, VIII* –, la advertencia de amenaza y visión apocalíptica desde los símbolos y el mito – *XVII (El yo tardío)* –, la denuncia del pasado y el presente históricos – *XXV (Mil novecientos diecinueve)*, *XX (Crónica, 1970)* –, la corrupción del discurso político – «*XXXII (El templo)*» –, la esperanza – *V, XI* –, la reflexión sobre la pintura – *XVI (Homenaje a Klee)* – y lo metafísico – *XII* –, e incluso la teorización del fenómeno poético desde la filosofía zen – *XXXVI (El blanco)* –. Este repertorio de cuestiones, desarrollado en composiciones de mayor extensión en la obra lírica del poeta, en el conjunto que las reúne fragmentariamente responden a un sentimiento de lo poético asociado a la ruptura, cuya significación se produce ahora mediante la unificación de lo disperso. Decimos,

¹⁹ *Ivi*, p. 611.

²⁰ *Ivi*, p. 612.

junto a Stefano Pradel, a quien debemos una tesis²¹ sobre la estética del fragmento en la escritura de Valente, que «*Treinta y siete fragmentos* representa un punto de llegada concreto dentro de la búsqueda incansable de la inmanencia del lenguaje». ²² Es en ese preciso punto donde debe buscarse la novedad formal y estética del poema híbrido XVII (El yo tardío), pues en sintonía con el volumen donde se integra, la unificación de lo disperso se produce al incorporar fragmentos, en este caso traducidos y originales, a un texto propio.

3 GOTTFRIED BENN EN LA OBRA DE VALENTE

A diferencia de otros autores incorporados por Valente desde la traducción, la figura de Gottfried Benn (Berlín 1886 – 1956) apenas aparece explícitamente en su trayectoria. La única mención es de 1961, en la reseña-artículo «Del simbolismo a nuestros días. En torno a un libro de J. M. Cohen». En el libro reseñado se dibujan las líneas generales de la evolución de la poesía desde el Simbolismo hasta mediados del siglo XX. J. M. Cohen expone su visión de la modernidad en la literatura europea.

El proceso [de lo «esencialmente poético» a partir del Simbolismo] –escribe Valente– se presenta desde su raíz, es decir, desde la aparición de aquel «nuevo escalofrío» que un lector de excepción de Baudelaire, Victor Hugo, registraba en las *Flores del mal* al comenzar la segunda mitad de la pasada centuria, hasta el residuo exasperado de una poesía alimentada en la autodisección, la inmersión en el abismo personal y la conciencia del fracaso colectivo que puede representar, por ejemplo, la obra de escritores como Georg Trakl o Gottfried Benn.²³

En el subrayado se pretende advertir sobre un punto central de este estudio: la analogía entre el Valente de *Treinta y siete fragmentos* (1971) y Gottfried Benn. Importa además señalar que estos dos poetas de lengua germana, en quienes Cohen establece un *capítulo nuevo* en la historia literaria, han sido para Valente objeto de traducción,²⁴ cuyo resultado no fue publicado en ningún medio literario sino integrado en la obra propia. Con todo, conviene aclarar que la obra literaria de Benn no ha sido considerada por Valente –al menos directamente– más que en la composición XVII (*El yo tardío*), encabezada con el epígrafe «das späte Ich. Gottfried Benn». Esto, sumado al hecho de que en su biblioteca personal no sean abundantes los libros del autor berlinés,²⁵ viene a confirmar lo

21 STEFANO PRADEL, *Vértigo de las cenizas. Estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018.

22 *Ivi*, p. 146.

23 VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 1106.

24 En el caso de Georg Trakl traduce y se apropia de su poema «*Die Sonne*», que titula «Versión de Trakl-Webern», integrado en *Mandorla* (1982).

25 En la biblioteca personal del poeta, custodiada hoy en la Cátedra José Ángel Valente de Poesía y Estética, encontramos la posible fuente donde Valente tomaría el texto de salida; se trata del libro de Gottfried Benn en versión bilingüe alemán-francés, *Poèmes*, Librairie les lettres, Paris, 1956 (traducción de Pierre Garnier); *Un poète et le monde*, Paris, Gallimard, 1965; *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1972; *Poesie statiche*, Torino, Einaudi, 1981.

dicho. Así que, trazando escuetamente las características principales del movimiento Expresionista para contextualizar a Benn, y considerando algunas anotaciones de su diario personal de Valente fechadas en el periodo de escritura del poemario, se puede deducir que la aproximación al poeta expresionista es tan puntual como oportuna y significativa. Antes de precisar los motivos que llevan a Valente a su elección, conviene contextualizar brevemente la obra y poesía del autor berlinés en el movimiento del expresionismo.

3.1 LA LÍRICA EXPRESIONISTA DE GOTTFRIED BENN

Los rasgos de su lírica «alimentada en la autodisección, [y] la inmersión en el abismo personal», advertidos arriba por Cohen, responden fundamentalmente a la primera serie de poemas del autor berlinés, salida bajo el título *Morgue* (1912). Benn, poeta, ensayista y narrador, fue médico de profesión en hospitales militares, y enmarca sus primeras composiciones en el espacio y experiencia de su oficio: visitas a hospitales, lazaretos y «cámaras de martirio quirúrgico».²⁶ Así, en su «lírica expresionista se opone, con intención provocadora, al gusto estético de la tradición poética. Por ello incorpora a la poesía todo lo que esa tradición rechaza: lo repugnante, lo deforme, la enfermedad, la muerte e incluso la putrefacción».²⁷ Aquellas primeras publicaciones del doctor Benn, desde sus crudas descripciones médicas, convulsionan al público lector de principios de siglo XX. El autor retrata el cuerpo desde la mesa de autopsia u operaciones, y con óptica de laboratorio lo examina como objeto. En las composiciones se retrata la debilidad y degradación física del ser humano, se «describe con objetividad y frío cientificismo la enfermedad, la muerte y putrefacción».²⁸ Lo chocante en los versos es que los órganos del cuerpo aparecen siempre desvalorizados, y dibujan una humanidad en la que se ha borrado todo rastro del espíritu. El aura sagrada que evoca un cadáver desaparece al ser cosificado.

Aquellas comprobaciones de la miseria corporal mostraron el revés de una idílica fortaleza y dignidad humana, pero la escandalosa novedad en estos primeros poemas no tenía todavía la intención expresamente crítica desarrollada posteriormente en la obra de su autor. Representaban, sin embargo, la ruptura del canon de belleza artística de la corriente precedente –realismo y naturalismo–, y también la equiparación del hombre a un objeto denigrado como parte de una sociedad deshumanizada y notoriamente desajustada con un supuesto progreso de la humanidad; son rasgos que anticipan la nostalgia de un refugio para protegerse de la vida en sociedad, lo cual será una constante en la lírica benniana. Es lo que explica su «única fe en el sujeto puro, en su esencia, que emerge del desmoronamiento de la realidad exterior para guarecerse en el espíritu».²⁹

Un año después – 1913 – el autor berlinés publica *Alaska*, un conjunto de doce poemas donde traza decididamente el horizonte simbólico de ese refugio: «¡Oh, si fuéramos

26 ENRIQUE OCAÑA, *Prólogo*, en *El yo moderno y otros ensayos*, ed. por ENRIQUE OCAÑA, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 7-24, p. 13.

27 MANUEL MALDONADO, *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*, Madrid, Síntesis, 2006, p. 81.

28 CARMEN GÓMEZ, *La literatura en lengua alemana en el contexto de las vanguardias europeas. Expresionismo y Dadaísmo*, Madrid, Liceus, 2007, p. 14.

29 *Ivi*, p. 3.

nuestros ante-ante-pasados!».³⁰ El título simboliza la nostalgia paradisiaca frente a la, por “moderna”, denostada Europa: «Europa, ese moco en la nariz / de una nariz confirmanda. / Queremos ir a Alaska. // El ser marino: el ser selvático: / que da a luz todo de su barriga, / devora focas, mata osos».³¹ A partir de entonces se define el pensamiento poético del autor alemán, una reacción contra el insistente y envanecido racionalismo, y contra la confianza en la ciencia en detrimento del espíritu sobre los que se sustenta una sociedad, como decíamos, ineficaz para un adecuado desarrollo personal y colectivo. Desde estos planteamientos nace su poema *El yo tardío/Das späte Ich* (1921), publicado primero en la revista *Der Anbruch* y un año más tarde como parte del volumen *Gesammelte Schriften/ Escritos reunidos* (1922). El texto es concebido con una peculiar combinación de material histórico, pasajes bíblicos y evangélicos, elementos que debieron captar la atención del poeta gallego. Partiendo de esta perspectiva, en el segundo apartado de este ensayo, se examinarán los motivos que llevan a Valente a elegir el poema de Benn para realizar una composición con fragmentos originales, traducidos y propios. Pero ahora nos centraremos en esa mencionada «conciencia del fracaso colectivo» que coincide con la visión valenteana que impregna el estado de escritura de los poemarios publicados a finales de los sesenta: *El inocente* (1967-1970) y *Presentación para un memorial y un monumento* (1969), hasta llegar a 1971 en *Treinta y siete fragmentos*.

3.2 LA LÍRICA EXPRESIONISTA Y SUS CONVERGENCIAS CON EL CICLO *EL INOCENTE* (1967-1970), *PRESENTACIÓN Y MEMORIAL PARA UN MONUMENTO* (1969) Y *TREINTA Y SIETE FRAGMENTOS* (1971)

De eso se trata, de que el hombre quiere reencontrarse a sí mismo. [...] El intento humano de nuestra época es imponer un destino así al hombre contra su propia naturaleza. Reducido por ella a mero instrumento, el hombre se ha convertido en una herramienta de su propia obra; desde que lo único que hace es servir a la máquina, no posee ya sentido alguno. Ella le ha quitado el alma. Y ahora el alma quiere poseerlo de nuevo. [...] Ya no tenemos libertad, ya no nos está permitido tomar decisiones, estamos perdidos, el alma del hombre está inánime, la naturaleza, deshumanizada. [...] Nunca una época fue conmovida por tales horrores, por tales espantos de muerte. [...] Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca tuvo tanto miedo. Nunca la alegría estuvo tan lejos y la libertad tan muerta. Y he aquí que ahora un grito se eleva desde tanta precariedad: el hombre grita pidiendo auxilio, invocando al espíritu: eso es el expresionismo.³²

A fin de entender la atención de Valente hacia este autor del Expresionismo, conviene recalcar los motivos y los rasgos de la escritura de este movimiento del que Gottfried Benn es uno de los principales representantes. Esta nueva lírica expresionista alemana toma forma en 1911 «con la publicación de dos poemas, ambos en *Die Aktion: Fin del*

30 GOTTFRIED BENN, *Gottfried Benn. Gedichte*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1998, p. 47. Traducción mía. Verso inicial del poema «Cánticos» («*Gesänge*»).

31 *ivi*, p. 42. Traducción mía.

32 HERMANN BAHR, *Expresionismo*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1998, pp. 103-104.

mundo [*Weltende*], de Jakob van Hoddis, y *Ocaso* [*Die Dämmerung*], de Alfred Lichtenstein». ³³ Los títulos, ya de por sí explícitos, se inspiran en el clima de angustia que precede a la Primera Guerra Mundial, el cual marcaría la visión apocalíptica de muchos artistas de este periodo, y en particular del poema que nos ocupa. El período histórico precedente a estos años resulta decisivo en la actitud de los escritores de esta escuela. Las contiendas bélicas, los excesos colonizadores y los últimos esfuerzos de la política imperialista del cuarto final del siglo XIX se enlazan con la inestabilidad política vivida en Centroeuropa, que acabaría en el gran desastre de la Gran Guerra. La preocupación y la desilusión causadas por estos hechos orientan así la estética de esta corriente hacia una extrema crudeza, presentando por ello lo macabro y siniestro en sus composiciones. La ubicación cronológica del movimiento se establece en torno a la guerra como elemento catalizador. Estos mismos antecedentes histórico-sociales son el escenario representado de algunas partes de *Treinta y siete fragmentos* (1971). El poema sobre el asesinato y trágico final en Berlín de la líder comunista Rosa Luxemburg, ocurrido en 1919, acontecimiento muy próximo al momento de publicación de *Das späte ich* (1922) de Benn, permite establecer un punto de enlace entre las obras de ambos autores.

XXV

(Mil novecientos diecinueve)

La revolución se erguía como un sueño
capaz de andar desnudo entre los hombres.

Mil novecientos diecinueve.

Tu sangre salpicó los derribados muros,
Rosa Luxemburgo. ³⁴

La represión sangrienta y la aniquilación del oponente político entran, a modo de crónica, en el espacio poético del libro de Valente. Ese preciso contexto político-geográfico se enlaza con el eje temático de las creaciones literarias de esta escuela –Benn, Trakl, Heym, Stadler, etc–, que gira en torno a la «decadencia y la muerte del individuo en la realidad presente, la visión del fin del mundo, que se concreta en la representación artística de la guerra, el diluvio universal o el Juicio Final». ³⁵ La temática de estos poemas es indisoluble del compromiso intelectual de los autores de esta época, quienes asumen: que «La fuerza de esta estética moderna [del expresionismo] consiste en lo siguiente: no puedes ser un artista y creer todavía en la historia». ³⁶ Lo dicho serviría para caracterizar la posición de Gottfried Benn y los expresionistas ante la función del artista e intelectual

³³ MICHAEL HAMBURGER y CHRISTOPHER MIDDLETON, *Introduction*, en *Modern german poetry 1910-1960*, ed. por MICHAEL HAMBURGER, London, Maggibon & Kee, 1963, pp. xxi-xliv, pp. xxxii-xxiii. Traducción mía.

³⁴ JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1998, p. 392.

³⁵ MALDONADO, *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*, cit., p. 35.

³⁶ HAMBURGER y MIDDLETON, *Introduction*, cit., p. xxviii. Traducción mía.

en su tiempo presente. La literatura expresionista se fundamenta en el deseo, en la potencialidad de una realidad nueva, en un anhelo sublimado en la creación poética, cuyo fin último reside en el *arte esencial*.³⁷ Si bien cierta angustia existencial es visible desde el inicio literario de Valente, el punto de inflexión o deriva hacia una conciencia colectiva y un yo histórico se intensifica a partir de *El inocente* (1967), libro en el que una exigencia de la regeneración del individuo y de la sociedad marcan la intención de dicho poemario; de tal exigencia renovadora a modo de esperanza y un espíritu crítico e inconformista nace también el impulso de escritura de los dos siguientes títulos, *Presentación y memorial para un monumento* (1969) y seguidamente *Treinta y siete fragmentos* (1971). «Han pasado cuatro mil años de humanidad, y la proporción de felicidad y desdicha se han mantenido siempre igual»,³⁸ lamenta Benn. Aunque el espíritu trágico que recorre la obra del autor expresionista se advierte de modo distinto en la lírica del orensano —posiblemente en otros registros menos violentos—, su firme compromiso con el tiempo presente y una clara irreverencia hacia la cultura institucionalizada permiten establecer inquietudes compartidas y rasgos estéticos semejantes. A los expresionistas les une su radical oposición «a la falsa moral, el conformismo, [y] la desmesura política»³⁹ que representaban las convenciones y los valores tradicionales de la Alemania de su época; surgen como consecuencia del duelo provocado por la historia, y en el transcurso del gran conflicto que sacude a Europa «manifiestan la necesidad de una profunda renovación existencial que otorgue un nuevo fundamento y un nuevo sentido a la vida».⁴⁰

Valente, a diferencia de los primeros líricos expresionistas —Johannes R. Becher, Heym, Benn—, no ha hecho de la visión ligada al sufrimiento y la angustia una obsesión temática, pero su realismo crítico sí madura de modo notable y contundente, incluso recalcando cierto aspecto «potencial destructor» en la palabra poética. «El lenguaje no es inocente. Es esencialmente histórico».⁴¹ Todo poder se aborda desde el discurso, un planteamiento que sostiene la poética de *P. M. M.* (1969) y *T. F.* (1971)⁴². Ante un mundo dominado por las definiciones, la moral impuesta y la cultura vendida al interés, ha triunfado el significado del falso discurso. Si hay un «discurso hipertotalitario» en fase de recubrir todo el planeta, cabe discutir su valor, su significado; es tarea del poeta plantear su aniquilación positiva en aras de una recapitación sobre el tiempo presente. Estos principios que determinan el pensamiento de Valente encuentran un paralelismo con el autor berlinés. En fecha muy próxima a la escritura de *Das spätere Ich* (1922), Benn elabora un ensayo donde condensa puntos reveladores de su visión del hombre contemporáneo; se trata del escrito «El yo moderno» (1919), en el que formula con sorprendente precisión las tesis que desarrollaría en el poema que analizamos:

37 GÓMEZ, *La literatura en lengua alemana en el contexto de las vanguardias europeas. Expresionismo y Dadalismo*, cit., p. 4.

38 GOTTFRIED BENN, *El yo moderno*, en *El yo moderno y otros ensayos*, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 27-39, p. 34.

39 MALDONADO, *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*, cit., p. 32.

40 *Ivi*, p. 47.

41 JACQUES ANCET, *Reentrée en matière*, en *L'innocent suivi de Trente-sept fragments*, Paris, François Maspero, 1978, pp. 5-18, p. 10.

42 En lo sucesivo usaremos las siglas *P. M. M.* y *T. F.* para referirnos a *Presentación y memorial para un monumento* y *Treinta y siete fragmentos*, respectivamente.

Queridos colegas deseosos de estudiar medicina, compañeros de estudios prontos a estudiar especialidades en ciencias de la naturaleza [...] me propongo sembrar en sus corazones recelo contra la palabra y la obra de sus maestros, desprecio contra la cháchara de esos cincuentones bigotudos, cuya palabra es recompensada y protegida por el estado.⁴³

Esta crítica vehemente contra la cultura institucionalizada y el discurso público nos sitúa en el poema que abre *T. F.* de Valente:

I
(Exordio)
Y ahora danos
una muerte honorable,
vieja
madre prostituida.
Musa.⁴⁴

El antiacademicismo cultural, junto al cuestionamiento del orden social y político, es el punto de partida del poemario. Preguntado por los motivos de «El yo moderno» el propio Benn precisaba:

Hablan sobre el estado interior del entonces “yo” alemán, ese yo de las sombras políticas de los terribles años de la posguerra, en la crisis lingüística y del pensamiento de la época de un mundo en decadencia. [...] Su rasgo básico [el del discurso] era ya entonces el odio contra el utilitarismo científico, el estado como puro proveedor de alimentos, el ser humano como puro receptor de pensiones, contra todo lo mecanicista de la vida; su anhelo iba más allá de lo empírico y social, se dirigía a la sustancia creadora, a los sentimientos de transformación, a las imágenes y contra-imágenes que la ascendían de lo eterno, de la caída de los circundantes, de la corriente de los “sin yo”, del diluvio de la Estigia.⁴⁵

En este sentido, la civilización en decadencia que ya denuncia el pensador y poeta alemán, y sigue latente en la crisis y desmoronamiento de la cultura occidental vivida por los escritores expresionistas, sustenta el eje temático del poema *Das späte Ich*, el cual reutiliza Valente para trasladar esa misma visión en su composición cincuenta años más tarde. Esa conciencia apocalíptica en la que confluyen el expresionista y el autor de *T. F.* enlaza además con una anotación fechada poco antes de su publicación y nos informa sobre el estado de ánimo y la perspectiva con que afronta su escritura. «La operación preliminar de lo poético es una “destrucción del sentido” para que nada habite el lugar de la manifestación. (Noción de epifanía)».⁴⁶

43 BENN, *El yo moderno*, cit., p. 27.

44 VALENTE, *Punto cero*, cit., p. 377. La misma postura se expresa de nuevo abiertamente en la composición «XXXII (El templo)».

45 GOTTFRIED BENN, *Dichter über ihre Dichtungen*, ed. por RUDOLF HIRSCH y WERNER VORDTRIEDE, München, Heimeran/Limes, 1969, p. 27. Mi traducción.

46 VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 146. Nota correspondiente al 19 de septiembre de 1971

Así, para trasponer desde el texto ajeno esa condena de la oficialidad de la Musa, «prostituida por el mercado social de la palabra»,⁴⁷ no sirve una voz cualquiera; en esta ocasión el poeta gallego convoca los fragmentos de la lírica de un expresionista, cuyo ánimo apocalíptico, tan notable en su poema *Das späte Ich*, resulta útil y atractivo para articular el mensaje de advertencia sobre el naufragio de la civilización europea reflejado en el poemario *T. F.* y sentido paralelamente por los dos autores; si la desorientación, la amenaza y la desilusión inspiran los poemas más destacados del movimiento expresionista y de Benn en particular, sus textos atacan el inmovilismo del individuo –el lector, la sociedad– ofreciendo obras que buscan la conmoción y el impacto por su temática y su estética; esta oposición a lo complaciente armoniza paralelamente con una expresión poética que se recrudece en diversos momentos del poemario de fragmentos valenteanos, al considerar que «Estamos otra vez entre-deux-guerres / urgándonos las caries / con un falo indeciso»,⁴⁸ o, considerando otro de los fragmentos del libro, en su visión de los torturadores de la dictadura brasileña de Gertulio Vargas⁴⁹ a quienes tilda de «hijos del pus y de la noche». ⁵⁰ Por otra parte, el despliegue de versos como «Tambores y ataúdes / con un niño siniestro», «hedor a gloria», o «vienen los torturadores con sus haces de muerte», sugieren el estado de ánimo que puede ligarse al sentir expresionista que debe de haber atraído al escritor gallego en su lectura del poema de Benn del que incorpora fragmentos originales y traducidos. Poco antes de la aparición de *T. F.*, el poeta anota en su diario en 1971: «La escritura no es un acto, es un estado. La poesía es una práctica o una experiencia no agotada en su sola naturaleza verbal (o en su solo residuo o resultado verbal)». ⁵¹ Aunque el último poema de *El inocente* (1967-1970), *Límite*, constituye ya un tipo de fragmento o epígrafe, la estructura del libro, el tipo de estrofa y verso no resultan llamativos; sin embargo, cabe preguntarse si no esboza ya, al cierre de este libro, la idea matriz de los siguientes poemarios. En efecto, en *P. M. M.* (1969) continuará la línea temática, pero sobre todo anticipa visiblemente los aspectos formales que caracterizarán también el próximo libro; hablamos del uso exclusivo del fragmento, así como de la composición a modo de *collage* configurada expresamente por dramáticos episodios del siglo XX, tomados incluso de la realidad presente en el momento de elaboración. Además de por lo señalado, cabe considerar los tres poemarios como un ciclo por los siguientes motivos. Las etapas de escritura del conjunto se solapan. El segundo mes de 1969 el autor escribe en su diario: «Job: “Vi al necio echar raíces” (V: 3)»⁵², versículo de cierre del fragmento *XIII (El reino)*. Y en diciembre de ese mismo año: «He enviado a Madrid *Presentación para un memorial y un monumento*. ¿Será posible imprimirlo? Escribo los últimos poemas de *El inocente*». ⁵³ Es posible afirmar, pues, que *P. M. M.*

47 ANTONIO DOMÍNGUEZ REY, *Latidos del significante*, en *Limos del verbo (José Ángel Valente)*, Madrid, Verbum, 2002, pp. 144-154, p. 154.

48 VALENTE, *Punto cero*, cit., p. 395.

49 Véase CLAUDIO RODRÍGUEZ FER y TERA BLANCO, *Valente en Ginebra: Memoria y figuras*, en *Valente Vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2014, pp. 13-341, pp. 231-233.

50 VALENTE, *Punto cero*, cit., p. 389.

51 VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 145.

52 *Ivi*, p. 137.

53 *Ivi*, p. 140.

y *T. F.* comparten esa misma tendencia formal y estética; en ambos es claro el lenguaje poético concebido desde el pastiche y la intertextualidad, al modo de Ezra Pound, quien encabeza el primero de estos volúmenes y advierte así de la sátira: «*Ma questo, said the boss, é divertente*». En las páginas del volumen encabezado con la cita de Pound, se insertan fragmentos de una canción de Claude McKay en defensa de la igualdad del pueblo negro, frases de una carta publicada durante la guerra civil por «obispos españoles»,⁵⁴ o la noticia de la quemada en vida Anne de Chantraine, «acusada de brujería»⁵⁵ a los veintidós años de edad en 1622; introduce discursos antisemitas de Hitler en el alemán original: «*Eine Spottgeburt aus Dreck und Feuer*» (en español, *Un parto burlesco de porquería y fuego*). Por todo ello, en el aspecto compositivo, la última composición señalada es el precedente más cercano y claro al fragmento *XVII (El yo tardío)* compuesto con versos en el idioma de Benn y de Valente. No es casualidad la cita de Ezra Pound (1885 – 1972),⁵⁶ en la cual, quizá más que en ningún otro trabajo, el espíritu con que acomete éste queda claramente manifiesto. El escritor estadounidense, considerado por Valente como uno de los grandes creadores de la moderna poesía inglesa, es descrito por él mismo en los siguientes términos:

Hay en la obra de Pound la violencia de la ruptura y la riqueza proteica de la invención, y el infatigable, desmesurado intento de unificar toda palabra poética [...] inventa tratando de reinventar, con exasperación patética, la tradición. [...] El lenguaje de Pound es, en efecto, menos natural, por más salvaje o más irreducible. Pound tiene el atractivo de la incontinencia, de la síntesis imposible, de lo infinitamente incumplido.⁵⁷

En lo «infinitamente incumplido» se observa la poética del fragmento y su naturaleza de infinita disponibilidad a la que se aludía al inicio de este estudio. En relación al beneficio de la traducción tan patente en la obra *Cantos* del estadounidense, sabemos que este autor «escribe poesía lírica [...] a veces traducida o adaptada del anglosajón, del italiano, del provenzal, del francés, del español, del latín, del griego, del chino y del japonés»,⁵⁸ elementos caracterizadores de la escritura de Pound por los que Valente implícitamente la elogia. Por otra parte, Pound es justo y claro al exponer su propósito cuando inserta traducciones en su *Cantos*: «Por lo que respecta a las atrocidades de mis traducciones, todo lo que puedo decir como excusa es que son, en su mayor parte, espero, intencionales y cometidas con el objetivo de arrastrar la percepción del lector más profundamente hacia el original de lo que sin ellas hubiese penetrado».⁵⁹ La virtud poética de Pound

54 ANDREW DEBICKI, *La intertextualidad y la respuesta del lector en la poesía de José Ángel Valente (1967-1970)*, en José Ángel Valente. *El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 54-73, p. 64.

55 RODRÍGUEZ FER y BLANCO, *Valente en Ginebra: Memoria y figuras*, cit., p. 334.

56 El antisemitismo y el apoyo al fascismo de Pound, del que Valente se hace eco en los ensayos sobre el estadounidense, no impidieron que el orensano siempre declarara su admiración por este escritor. Para admirarlo, decía más o menos Octavio Paz, no es necesario obviar su inclinación política. Y a ñadía –cito de memoria– que no es una paradoja menos grotesca y trágica que el estalinismo de Neruda o Aragon. Este último, cabe recordar, también fue traducido por Valente.

57 VALENTE, *Obras completas II*, cit., pp. 1182-1183.

58 JAVIER COY, *Prólogo*, en EZRA POUND, *Cantares completos*, ed. por JAVIER COY, Madrid, Cátedra, pp. 9-50, p. 30.

59 *Ibidem*.

parece corresponderse con esa búsqueda de la inmanencia del lenguaje que se advierte en los fragmentos adheridos en alemán y castellano del poema de nuestro análisis, inmanencia, por lo demás, reflejada en varias composiciones del libro. Valente observa un enlace con la modernidad en la figura de Pound, y cabe entender que ese «indiscutible espacio nuevo» que le atribuye al americano, es al que tiende el autor de *XVII (El yo tardío)* a tenor de su estructura de y la de muchos otros textos de *T. F.* En lo formal, esto explicaría esa visión de *collage* practicada en este periodo, donde se aprecian lenguajes tan heterogéneos como el administrativo, el discurso político, o el sermón, respondiendo a un objetivo preciso: «la necesidad de mantener el lenguaje, contra la flacidez y el vaciado de lenguaje, en un estado de eficacia permanente»;⁶⁰ retomando las palabras de Pradel, «Quizá el salto evolutivo representado por este poemario sea incluso más radical de lo esperado».⁶¹ La heterogeneidad de lenguajes que asoma en *P. M. M* y *T. F.* permite por tanto hablar de un momento de su evolución literaria en el que José Ángel Valente ve con claridad nuevas posibilidades poéticas, siguiendo –aunque sea parcialmente– una estela comparable a la de Ezra Pound. En su afán literario de establecer sus propias fronteras, estas modificaciones en el procedimiento compositivo no hacen sino ampliar la noción misma de lo poético en el volumen de *Treinta y siete fragmentos*. Como si recogiera las descomposiciones de una idea matriz ya esbozada al cierre de *El inocente*, y tratada asimismo en *Presentación y memorial para un monumento*, el ánimo poético del autor pide en *Treinta y siete fragmentos* una clara ruptura que queda condensada en esa forma predilecta de composición que es el fragmento, donde precisamente la traducción fragmentada da lugar a una de las partes.

3.3 *DAS SPÄTE ICH Y EL FRAGMENTO XVII (EL YO TARDÍO)*

El poema *Das späte Ich/ Yo tardío* se basa en la siguiente tesis: el individuo de la sociedad occidental ha alcanzado un punto de notable autodesprecio.⁶² Este motivo presentado por Benn se observa en el término filosófico «*moi haïssable*» (v. 7 y v. 41) de Pascal, al inicio y final de la composición. En una era marcada por la racionalidad mecánica toda esencia del individuo se vuelve irreconocible. La vida interior queda desvalorizada y se produce así una disociación entre sentimiento y pensamiento, entre uno mismo y el mundo. El fatalismo cultural anunciado en el ensayo «El yo moderno» (1919), es decir, la conciencia del “yo” arrastrado en el utilitarismo científico que aniquilará la naturaleza espiritual del individuo, sirve de fundamento temático al «Yo tardío».

En cuanto al tema del texto que examinamos, el fragmento *XVII (El yo tardío)*, veremos primero cómo en las partes omitidas del poema original se sitúa al hombre cara a cara con la desesperanza, y cómo luego Valente hace una labor de retratista para el yo poético de su composición. Pero su esfuerzo, en sintonía con la naturaleza del poemario, se centra en la concepción estética del fragmento, de manera que añade tan sólo fragmentos de significación y no la traducción completa. Así, en esta extraña condensación,

⁶⁰ VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 1183.

⁶¹ PRADEL, *Vértigo de las cenizas*, cit., p. 146.

⁶² Véase MARTIN TRAVERS, *The Hour That Breaks. Gottfried Benn: A Biography*, Bern, Peter Lang, 2015, p. 151.

el esquema de *XVII (El yo tardío)*, hecho de injertos, resulta un esquema de lo posible, injertos selectos o mínimos, poema con trazos de embrión. La estética inspirada por la unificación de lo disperso adquiere aquí especial importancia, pues desde este principio se aprecia el fenómeno estético producido por la convivencia entre fragmentos traducidos y su original, y se hace efectivo así el valor de la obra –la inmanencia del lenguaje– al representar el punto inacabado de unificación de forma y contenido. Mediante una técnica de composición abrupta, se acentúa el efecto de extrañamiento, y en el aspecto formal la inmanencia lingüística se vuelve el rasgo visible y propio de este fragmento valenteano, cuyo mejor encuadre se visualiza como una pieza desprendida de otro cuerpo. «He incrustado muchas cosas que me gustan –declara Valente–, como algunas de san Juan de la Cruz. Creo que la tradición es eso».⁶³ En esta misma entrevista, Pérez-Ugena considera que «La poesía de los otros ha de vivir dentro de uno mismo como las palabras con que hablamos a diario. [...] Creo que versos enteros de otros poetas los vivimos así». A lo que responde el entrevistado: «Sí, creo que sí, son elementos que se incorporan a la escritura, y esa sería la función más importante de la traducción para un escritor».⁶⁴ Uno de los resultados de tal perspectiva es el ejemplo que se presenta a continuación:

XVII

(El yo tardío)

das späte Ich

Gottfried Benn.

Era un rey.

Lo coronaron

con un cetro de caña humedecido
en la sangre irreal del gran tintero.

Escombros. Bacanales. Profecías.

Barcarolas. Cerdadas.

*(Schutt. Bachanalen. Propheturen.**Barkarolen. Schweinerein.)*Alrededor se desplomó la historia
putrefacta, meliflua.

El yo tardío

(das späte Ich).

Lo coronaron.

Coronado y solemne.

Escombros, bacanales,
profecías.

Oh alma.

⁶³ PÉREZ-UGENA, *El jeroglífico y la libertad. Entrevista a José Ángel Valente*, cit., p. 57.

⁶⁴ *Ibidem*.

(*O Seele*).

Adquirir esos elementos que proyecten nuevas reflexiones acerca del fenómeno poético será un gesto natural en la actitud literaria de Valente; la escritura para él, a partir de esta segunda etapa, suele ser proyectada como «la segregación de las resinas; no es acto, sino lenta formación natural».⁶⁵ Si aceptamos el influjo del pensamiento poundiano sobre Valente en esta determinada época, resultarán válidas las siguientes palabras: «Hay en la obra de Pound la violencia de la ruptura y la riqueza proteica de la invención, y el infatigable, desmesurado intento de unificar toda palabra poética por yuxtaposición ideogramática de las muchas lenguas en la que la poesía tuvo o tiene forma».⁶⁶ Estas observaciones nos aproximan a un procedimiento compositivo muy semejante al llevado a cabo por Valente en este texto. En esa tentativa de inmanencia del lenguaje yuxtapone los versos en alemán y español, dando como resultado una suerte de traducción interlineal y un extravagante ejercicio lírico. Pero la estructura que surge a la luz contiene en su interior otra oculta, la que ha omitido del texto germano. Conocer en su integridad el poema original que el autor tuvo a la vista nos dará las claves de lectura para el fragmento *XVII (El yo tardío)*. Por las fechas de publicación, el autor de *Punto cero* probablemente se apoyó en la edición bilingüe -alemán y francés- del poema de Benn, siendo posible afirmar que su conocimiento del alemán entonces no sería suficiente para traducir del texto original.⁶⁷ *Das späte ich* destaca por sus rasgos formales y una notable complejidad temática. El texto se articula en un tríptico de relativa extensión; las secciones las conforman cuartetos acabados en rima abrazada, cuya distribución se cumple casi con rigurosa exactitud hasta el final del poema.

TABLA I. «Das späte Ich» / «El yo tardío»

I	I
O du, sieh an: Levkoienwelle, der schon das Auge übergeht, Abgänger, Eigen-Immortelle, es ist schon spät.	Oh contempla la ola de alhelíes, a la que ya el ojo llora, tú evadido, siempre viva-de-ti, es tardía la hora.
Bei Rosenletzttem, da die Fabel des Sommers längst die Flur verliess – moi haïssable, noch so mänadisch analys.	Al final de las rosas, pues la fábula del verano ha tiempo el campo dejó- moi haïssable, todavía tan menádico analítico yo.
II	II
Im Anfang war die Flut. Ein Floss Lemuren schiebt Elch, das Vieh, ihn schwängerte ein Stein. Aus Totenreich, Erinnern, Tiertorturen steigt Gott hinein.	Al principio fue el diluvio. Una balsa de lémures procura mover Alce, la bestia, una piedra lo preñó. Del reino de los muertos, memoria, de animales torturas penetra dios.
Alle die grossen Tiere: Adler der Kohorten, Tauben aus Golgathal – Alle die grossen Städte: Palm – und Purpurborden	Todos los grandes animales: águilas de las cohortes, palomas del valle del Gólgota- todas las grandes ciudades: de palma y púrpura

65 JOSÉ ÁNGEL VALENTE, *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza, 2001, p. 115.

66 VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 1182.

67 Las primeras versiones traducidas del alemán son las de Paul Celan y su publicación data de 1978.

Blumen der Wüste, Traum des Baal.

Ost–Gerölle, Marmara–Fähre,
Rom, gib die Pferde des Lysippus her –
letztes Blut des weissen Stiers über die
schweigenden Altäre und der Amphitrite letztes
Meer –

Schutt. Bacchanalien. Propheturen.
Barkarolen. Schweinerein.
Im Anfang war die Flut. Ein Floss Lemuren
schiebt in die letzten Meere ein.

III

O Seele, um und um verweste,
kaum lebst du noch und noch zuviel,
da doch kein Laub aus keinen Wäldern
nicht schwer durch deine Schatten fiel.

Die Felsen glühn, der Tartarus ist blau,
der Hades steigt in Oleanderfarben
dem Schlaf ins Lid und brennt zu Garben
mytischen Glücks die Totenschau.

Der Gummibaum, der Bambusquoll,
der See verwäscht die Inkaplatten,
das Mondchâteau: Geröll und Schatten
uralte blaue Mauern voll.

Welch Brüderglück um Kain und Abel,
für die Gott durch die Wolken strich –
kausalgenetisch, haïssable:
das späte Ich.⁶⁸

soportes-flores del desierto, sueño de Baal.

Rocalla del este, balsa del Mármara,
Roma, los caballos de Lisipo has de entregar-
Última sangre del blanco toro sobre altares que
callaran y de Anfitrite último mar.

Escombros, bacanales, augures,
barcarolas. Malandanzas.
Al principio fue el diluvio. Una balsa de lémures
en los últimos mares avanza.

III

Oh alma, por doquier podrida,
apenas vives aún y aún demasiado,
pues ningún polvo de campo ninguno,
pues ningún follaje de bosque alguno
por tus sombras descendió pesado.

El Tártaro es azul, arden las rocas,
el Hades en colores de adelfas gira
para el ojo que sueña, quema en piras
muertos que a mítica dicha convoca.

El árbol del caucho, el bambú fluye,
el lago en llanos del inca se explaya,
el castillo de luna: sombras y rocalla
que antiguo muro azul en sí recluye.

Qué dicha de hermanos en Caïn y Abel
por la que Dios por las nubes pasó-
causal-genético, haïssable:
el tardío yo.⁶⁹

De tan extenso poema Valente escoge y traduce dos versos de la última estrofa de la segunda sección («Escombros. Bacanales. Profecías / Barcarolas, cerdadas») y uno de la estrofa inicial («Oh alma») de la siguiente. La germanista María Fancelli recalca en su análisis la construcción nominal y el gusto por incluir unidades sintácticas que tienden a la autonomía dentro del verso; son «Los elementos formales con los que Benn, no azarosamente, logra el conocido estilo nominal que acaba consolidando desde los años veinte». ⁷⁰ Este punto adquiere especial relevancia, como en seguida señalaremos, ya que la estrofa escogida por Valente (vv. 21-22) responde precisamente a este rasgo sustancial de la lírica expresionista de Benn, que es «el modo característico de los nuevos lexemas y los excéntricos neologismos que dan una nueva intensidad semántica» ⁷¹ al poema. Quizá esto explique que el estilo expresionista del poeta germánico, la osadía con la que reta las posibilidades expresivas del alemán y su juego con las convenciones léxicas, hayan sido

68 GOTTFRIED BENN, *Poèmes*, Paris, Librairie les lletres, 1956, pp. 50-51.

69 GOTTFRIED BENN, *Obras completas I*, Palma de Mallorca, Calima, 2006, pp. 117-118. Versión en castellano de José Luis Reina Palazón.

70 MARIA FANCELLI, *Das späte ich oder "Der Tartarus ist blau"*, en *Gedichte von Gottfried Benn*, Stuttgart, Taschenbuch, 1997, pp. 61-72, p. 64. Todas las citas de Fancelli están traducidas por mí.

71 *Ibidem*.

precisamente los problemas por los que Edgar Lohner, su traductor al inglés, no sin falta de motivos, precisara en 1955 la atención de su autor. En el intercambio epistolar mantenido entre poeta y traductor, el interés recae en la extrañeza que producía la lírica del expresionista incluso al lector especializado:

«Eigen-Inmortelle». Esto no tiene que ver nada con rareza, sino quiere significar lo siguiente: el yo tardío es un yo solitario, centrado en sí mismo y sólo viviéndose a sí mismo. Ése es el signo de su situación extrema. Así también la inmortalidad termina para este yo con su muerte, una inmortalidad general objetiva no existe para él, la inmortalidad general es un concepto ideológico, cultural-burgués, moralmente acuñado por la benevolencia de la posteridad y por la angustia de la muerte de los contemporáneos. Todo esto debe expresarse en la tal vez no muy acertada palabra “Eigen-Inmortelle” o al menos transparentarse. En la misma dirección apunta la bien inadecuado [sic] expresión “Abgänger” en la misma estrofa, es decir, el hombre es un derrame de semen sin voluntad ni posibilidad de fructificar, [...].⁷²

Sabemos que el valor latente de todo fragmento se representa en lo omitido. En ese espacio elidido estratégicamente por Valente del texto de Benn, hay una conjugación ingeniosa de términos filosóficos, como el «*moi haïssable*»,⁷³ mitológicos, pasajes bíblicos y episodios históricos. No es difícil pensar que la combinación resultó llamativa en la lectura del poeta de Ourense. En este mosaico de Benn se traza el curso truncado de la civilización occidental, encadenando una sucesión de planos imposibles –por espacio y tiempo–, rasgo propio de la concepción creadora expresionista. No es extraño encontrar en esta corriente –el poema de Benn es un claro ejemplo– composiciones que en lo formal contravengan a la gramática y a la concatenación de las relaciones sintácticas, buscando con esto intensificar la fuerza expresiva; la distorsión de elementos léxicos y de su peculiar disposición en los versos confieren un efecto de extrañamiento al resultado de sus obras. Probablemente más debido a una cuestión de confluencias, no ha de olvidarse, sin embargo, que este último punto se advierte también entre los rasgos estéticos del conjunto *Treinta y siete fragmentos* de Valente.

VII
(No)

Nunca
decapítame
día
o mañana anegado
cuando en racimo inmenso
acudamos al no.⁷⁴

72 BENN, *Obras completas I*, cit., p. 653.

73 Ver el inicio de este último apartado. Además, resulta revelador señalar una convergencia entre Benn y Valente a partir del «*moi haïssable*» (v. 7) de Pascal, ya que en 1969 anota una observación del filósofo sobre el mismo tema. Véase VALENTE, *Obras completas II*, cit., p. 260 (ni).

74 VALENTE, *Punto cero*, cit., p. 380.

Anteriormente citábamos el texto «El yo moderno» (1919) como clave interpretativa del poema *Das späte Ich* (1921). El célebre ensayo de Benn y su carrera como crítico revelan una faceta esencial del yo lírico moderno: el vínculo entre la composición poética y la actividad reflexiva. Este rasgo común ha de servirnos para ver en Benn y Valente a dos ejemplos de la literatura moderna para los que la lírica y el ensayo adquieren idéntica relevancia, lo que explica el modo sustancial en que estos terrenos se condicionan respectivamente. En este sentido, la modernidad en la obra literaria se evidencia cuando ésta hace una llamada de responsabilidad desde la autoconciencia del creador, la cual le abre a un ángulo de visión del yo histórico. Lejos de intentar atribuir a Valente una vena expresionista, es fácil advertir tras su óptica aniquiladora y esperanzada, un impulso creativo emparentable con el Benn más regenerador. Apunta su estudioso y traductor Enrique Ocaña: «Frente al duelo provocado por la Historia el sujeto moderno [de Benn] parece aspirar a un retorno a sustancias sin pretensiones de imponer su yo, como canta una estrofa célebre de Gesänge: “*Oh, dass wir unser Ur-ur-ahnen wären*”». ⁷⁵ Es decir, «Ah, si fuéramos nuestros ante-ante-pasados». Esta concepción del hombre ancestral aún no corrompido por la civilización será tenida en cuenta en el pensamiento poético de Benn, cuando combina desde esta perspectiva alusiones al pasado mitológico y escenas de la tradición bíblica.

En el ensayo, su palabra traspasa la línea del tiempo para ubicar su discurso en el siguiente punto: «Es la época de las torres, la de Babel que el Señor destruyó. Es la época de los diluvios, de las nubes que vienen de los desiertos y de los mares que inundan el último palmo de tierra». ⁷⁶ Análogamente el relato de la fábula del poema de Benn está trazado a partir de dos mundos; por un lado, el primitivo –«lémures», «alce» y «piedra» (véase Tabla 1, vv. 9-10)–, ligado a ese estado primigenio del hombre; y por otro, el cristiano –«palomas del Gólgota» (véase Tabla 1, v. 14)–, eje social, cultural y espiritual del mundo de occidente; este espacio se bifurca a su vez en Bizancio –«balsa del Mármara»– y Roma –las grandes «águilas de la cohorte» (véase Tabla 1, v. 13)–, «los estados que chocan», ⁷⁷ como sugiere Martin Travers. Este proceso, nada arbitrario, que desarrollarán estos iconos totémicos, es regido a lo largo del poema para asociar fatídicamente, al final del texto, el estado de la humanidad con la relación fraticida de Caín y Abel. Y la estrofa incluida por Valente en su fragmento culmina en la condensación nominal de cinco términos separados por un punto, los cuales, tanto por su disposición como por su valor semántico sugieren el carácter abrupto de este proceso de la historia humana. ⁷⁸

Escombros. Bacanales. Profecías.
Barcarolas. Cerdadas.
(*Schutt. Bachanalen. Propheturen.*
Barkarolen. Schweinerein.)

⁷⁵ OCAÑA, *Prólogo*, cit., p. 15.

⁷⁶ BENN, *El yo moderno*, cit., p. 28.

⁷⁷ MARTIN TRAVERS, *The poetry of Gottfried Benn: Text and Selfhood*, Bern, Peter Lang, 2007, p. 116. Las citas de Travers están traducidas por mí.

⁷⁸ Véase el estudio de Maria Fancelli según bibliografía.

Este último efecto puede ser atribuible a los dos textos. Es de notable interés señalar también la noción de epifanía presentada en el texto del germano como un elemento clave que llevó a Valente a elegir dicho poema. «Al principio fue el diluvio». (véase Tabla 1, v. 23) La habilidad con que Benn sugiere un espacio exclusivo en el relato desde «originales variantes de la conocida sentencia bíblica»,⁷⁹ adquieren especial relevancia al recordar que Valente, ya en la etapa final de su carrera, traduce el prólogo del Evangelio de San Juan (*Kata Ioanen*),⁸⁰ cuyo comienzo –ocioso es recordarlo– reza «En el principio era la Palabra». En su variante Benn hace un giro creando una visión apocalíptica, y en toda visión apocalíptica hay implícita una noción de epifanía; esta noción se concreta en el episodio del diluvio, de la que se deriva esa «poesía mesiánica»⁸¹ propia de Benn y de otros expresionistas. El apoyo en la imaginería, personajes y conceptos del Antiguo y Nuevo Testamento, así como de pasajes bíblicos, es sustancial en la obra de Valente, y se hace muy notable en muchas de las anotaciones que, durante el periodo de composición de *T. F.* tomaba en su diario. Esta parece la más aclaradora al respecto: «Ein Transzendieren ohne Transzendenz»: trascendencia de la situación presente hacia lo futuro, hacia la “utopía concreta”. De tal movimiento es motor la esperanza (*Das Prinzip Hoffnung*). [de Ernst Bloch] La venida del Mesías, la resurrección de Cristo con formas de apertura de lo humano o de la esperanza».⁸² Estas observaciones subrayadas parecen acomodarse a esta venida del Mesías del inicio del fragmento:

Lo coronaron
con un cetro de caña humedecido
en la sangre irreal del gran tintero.

Aunque Valente omita la mayor parte del poema germano, no prescinde de sus elementos sustanciales: la iconografía cristiana, el material histórico compaginado con la palabra del Evangelio, el concepto filosófico, y el concluyente «yo tardío». Para Travers, «es uno de los poemas más discursivos de Benn»,⁸³ pero el artífice orensano se emancipa del terreno amplio y difuso de esta narración y logra una factura propia llena de sencillez. El valor didáctico de la imitación, expuesto por Valente en un texto de juventud,⁸⁴ adquiere aquí notable relevancia. La *imitación fecunda* -advierte en el escrito- es la que proporciona la posibilidad de «reinención» y el «valor positivo» para el creador. Su visión tiene un claro antecedente en Ben Jonson, dramaturgo y poeta inglés del Renacimiento, cuando afirma:

La “imitación” es una de las cuatro virtudes necesarias para un verdadero poeta. Es la facultad de adaptar la sustancia o las riquezas de otro poeta al uso propio... No imitar servilmente, como dijo Horacio, no ir a buscar virtudes donde solamente hay vicios, sino, como la abeja, extraer a las mejores y más selectas flores su néctar.

79 FANCELLI, *Das späte ich oder “Der Tartarus ist blau”*, cit., p. 66.

80 Incluido en *Cuaderno de versiones* (2002).

81 MALDONADO, *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*, cit., p. 47.

82 VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 140. Nota correspondiente a la fecha 21 de diciembre de 1969.

83 TRAVERS, *The poetry of Gottfried Benn: Text and Selfhood*, cit., p. 116.

84 Véase «La formación del escritor como profesional», en VALENTE, *Obras completas II*, cit., pp. 1036-1048.

tar y convertirlo todo en miel; refinándolo hasta darle sabor y gusto únicos; hacer deleitable nuestra imitación.⁸⁵

Es el mismo principio que lleva a Valente a su primera *Versión de Catulo*, en *Nada está escrito* (1952-1953), y al ya célebre *Anales de Volusio* (*Versión de Catulo, carmen XXXVI*), en *El inocente* (1967-1970).⁸⁶ Su elaboración desde *Das späte ich* sí muestra, a diferencia de las imitaciones de Catulo, una relación de dependencia con el texto fuente mucho más oculta. La visión en retrospectiva de la Historia, que en el escrito de Benn abarca desde el hombre ancestral hasta la civilización levantada en nombre del cristianismo, es sintetizada por Valente «en la sangre irreal del gran tintero», sugiriendo con sarcasmo la narración descrita a la humanidad. Se aleja del enramado complejo del original y aborda el mensaje crítico-social desde unos versos iniciales con el trasfondo de la figura del Cristo.

La alusión a un Mesías que redima a la humanidad se conecta con varios versos de *T. F.* que presentan una intensa violencia: «Los caballeros de dios / devoran / los pechos diminutos de las niñas tronzadas»; afirman lo inquietante: «Vienen los torturadores con sus haces de muerte»; denuncian el siempre posible delirio patriótico: «y todas las banderas / desplegadas / al / fin»; Todos los versos citados resultan revulsivos, y hacen que la sustancia de *Das späte ich* inserta en *XVII (El yo tardío)* se acomode en el marco trágico del libro de Valente. Asoma el principio de composición lineal⁸⁷ referida por Valente en su diario. Bien vista, en la temática de estas composiciones, y muy especialmente en este poema gestado por dos voces, queda puesta en tela de juicio toda visión laudatoria de Occidente, hecha de elementos religiosos y humanísticos que piden, cuando menos, una revisión; el hombre no es un ser superior, sino un superviviente. Si hubo un rey de la creación «Lo coronaron con un cetro de caña humedecido». Al repasar cómo la civilización se ha servido del coronado, o de cualquier figura idolatrada, se advierte en el empeño un fracaso, y el escaso compromiso con fines verdaderamente dignos de la humanidad; el legado que nos queda si acudimos a la Historia son:

Escombros. Bacanales. Profecías.
Barcarolas. Cerdadas.
(*Schutt. Bacchanalien. Propheturen.*
Barkarolen. Schweinerein.)

El declive de la civilización europea, experimentado con ánimo apocalíptico, se hace sentir con el ritmo sincopado de la misma escritura en su trepidante acumulación de sustantivos. Ninguno de los dos autores hace concesiones a la esperanza. En su caso, como decíamos, Valente hace una labor de retratista para su yo poético; cumpliendo el propósito de la estética del poemario, presenta una traducción incompleta. Así, en esta extraña condensación, el esquema de *XVII (El yo tardío)* es una visión de la escritura espaciada de la obra. La profecía desde el pasado es acuciante en el creador literario comprometido con el presente.

85 GEORGE STEINER, *Después de Babel*, Oxford, Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 265.

86 Véase el artículo «“Versión de Catulo” en los inicios literarios de Valente, seguido de “Anales de Volusio” en el libro *El inocente*», publicado en *Dicenda*, vol. 38 (2019), Adrián Valenciano.

87 VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 151.

Alrededor se desplomó la historia
 putrefacta, meliflua.
 El yo tardío
 (*das späte Ich*).

Nuestra interpretación de «el yo tardío» es una necesidad interna de maduración para la catástrofe, maduración que siempre resulta tardía para el Yo, o la humanidad. Es tarea del poeta enmendar el defecto. El privilegiado estado de visión en la experiencia poética lo señala Valente en su diario en 1970: «“Das Wahre ist so der baccantische Taumel”. (La verdad es el delirio de las bacantes.)». ⁸⁸ Esta anotación de Hegel constituye un elemento más de conexión con las partes omitidas del poema de Benn; nos referimos al verso que cierra la primera sección con un «todavía tan menádico analítico yo» (véase Tabla I, v. 9). Parece posible asociar la nota de Valente con el significado de las Ménades, pues Ménades y Bacantes son sinónimos. En la mitología griega estas eran discípulas de Dionisos, que participan en el culto orgiástico de este dios. Sin vacilar, sin preguntas, sólo con el aviso de la «fábula», irrumpe en su lirismo rodeado de ménades para dar muestras del frenesí en un «menádico análisis» («*mänadisch analys*»). En el movimiento expresionista, en palabras de Benn, «desde el punto de vista biológico, nos enfrentamos a un renacimiento del mito y, desde el punto de vista cerebral, a una reconstrucción mediante mecanismos de descarga y expresión pura». ⁸⁹ Se advierte una tensión entre lo espiritual y lo racional, tensión reflejada en esta composición lírica. El arte de esta corriente –señala el pensador germano– queda sujeto a una notable «variedad de vínculos con las ebriedades y con la disciplina». ⁹⁰ Lo escrito por Benn presenta una sorprendente correspondencia con las preocupaciones que en 1969 guían a Valente en su línea compositiva: «El conocimiento de la verdad es para Hegel “el delirio báquico en que ningún miembro hay que no esté ebrio”. *Fenomenología del espíritu*». ⁹¹

En este estado privilegiado de la conciencia convergen las experiencias poéticas de Valente y Benn; la expresión –desde nuestra perspectiva– de esa experiencia en el caso del gallego se refleja como señal –fragmento– de la lectura de *Das späte ich*, que da como resultado el fragmento *XVII (El yo tardío)*. El principio de composición lineal marcado por algunas composiciones, descubre el movimiento circular donde los fragmentos nacen y desaparecen para regenerarse. Así entendemos que el cierre del poema analizado, «Oh alma. / (*O Seele*)», encuentre paradójicamente su forma de apertura en su desaparición cuando el poeta coloca inmediatamente este fragmento:

XVIII
 (Desaparición)

Qué enorme, purulento, introvertido,

⁸⁸ *Ivi*, p. 143.

⁸⁹ GOTTFRIED BENN, *Tras el nihilismo*, en *El yo moderno y otros ensayos*, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 101-109, p. 108.

⁹⁰ *Ivi*, pp. 108-109.

⁹¹ VALENTE, *Diario Anónimo*, cit., p. 140.

concéntrico, antropófago bostezo.

Abiertas las ventanas hacia dentro
enloquecidas nos aspiran
a un interior de grasa y sebo ciegos
en el tubo mortal de la risa sorbida.⁹²

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANCET, JACQUES, *Reentrée en matière*, en *L'innocent suivi de Trente-sept fragments*, Paris, François Maspero, 1978, pp. 5-18. (Citato a p. 156.)
- BAHR, HERMANN, *Expresionismo*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1998. (Citato a p. 154.)
- BENN, GOTTFRIED, *Gottfried Benn. Gedichte*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1998. (Citato a p. 154.)
- BENN, GOTTFRIED, *Dichter über ihre Dichtungen*, ed. por RUDOLF HIRSCH y WERNER VORDTRIEDE, München, Heimeran/Limes, 1969. (Citato a p. 157.)
- *El yo moderno*, en *El yo moderno y otros ensayos*, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 27-39. (Citato alle pp. 156, 157, 165.)
- *Obras completas I*, Palma de Mallorca, Calima, 2006. (Citato alle pp. 163, 164.)
- *Poèmes*, Paris, Librairie les lletres, 1956. (Citato a p. 163.)
- *Tras el nihilismo*, en *El yo moderno y otros ensayos*, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 101-109. (Citato a p. 168.)
- COY, JAVIER, *Prólogo*, en EZRA POUND, *Cantares completos*, ed. por JAVIER COY, Madrid, Cátedra, pp. 9-50. (Citato a p. 159.)
- DEBICKI, ANDREW, *La intertextualidad y la respuesta del lector en la poesía de José Ángel Valente (1967-1970)*, en *José Ángel Valente. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1992, pp. 54-73. (Citato a p. 159.)
- DOMÍNGUEZ REY, ANTONIO, *Latidos del significante*, en *Limos del verbo (José Ángel Valente)*, Madrid, Verbum, 2002, pp. 144-154. (Citato a p. 158.)
- FANCELLI, MARIA, *Das späte ich oder "Der Tartarus ist blau"*, en *Gedichte von Gottfried Benn*, Stuttgart, Taschenbuch, 1997, pp. 61-72. (Citato alle pp. 163, 166.)
- GÓMEZ, CARMEN, *La literatura en lengua alemana en el contexto de las vanguardias europeas. Expresionismo y Dadaísmo*, Madrid, Liceus, 2007. (Citato alle pp. 153, 156.)
- HAMBURGER, MICHAEL y CHRISTOPHER MIDDLETON, *Introduction*, en *Modern german poetry 1910-1960*, ed. por MICHAEL HAMBURGER, London, Maggibon & Kee, 1963, pp. xxi-xliv. (Citato a p. 155.)
- IGLESIAS, AMALIA, *Una aventura absolutamente personal*, en *El ángel de la creación. Diálogos y entrevistas*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, pp. 121-128. (Citato a p. 149.)
- MALDONADO, MANUEL, *El expresionismo y las vanguardias en la literatura alemana*, Madrid, Síntesis, 2006. (Citato alle pp. 153, 155, 156, 166.)

⁹² VALENTE, *Punto cero*, cit., p. 387.

- MOLPECERES, SARA, *Una hermenéutica fragmentaria: formas breves, simbolismo e ironía en el Romanticismo alemán*, en «Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura», XVIII (2013), pp. 79-93. (Citato alle pp. 149, 150.)
- OCAÑA, ENRIQUE, *Prólogo*, en *El yo moderno y otros ensayos*, ed. por ENRIQUE OCAÑA, Valencia, Pre-Textos, 1999, pp. 7-24. (Citato alle pp. 153, 165.)
- PÉREZ-UGENA, JULIO, *El jeroglífico y la libertad. Entrevista a José Ángel Valente*, en «Archipiélago» (1999), pp. 55-61. (Citato alle pp. 148, 161.)
- PRADEL, STEFANO, *Vértigo de las cenizas. Estética del fragmento en José Ángel Valente*, Valencia, Pre-Textos, 2018. (Citato alle pp. 152, 160.)
- RODRÍGUEZ FER, CLAUDIO y TERA BLANCO, *Valente en Ginebra: Memoria y figuras*, en *Valente Vital (Ginebra, Saboya, París)*, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2014, pp. 13-341. (Citato alle pp. 158, 159.)
- SCHLEGEL, FRIEDRICH, *Kritische Schriften und Fragmente*, ed. por ERNST BEHLER y HANS EICHNER, 6 vols., Paderborn, Ferdinand Schöningh, 1988. (Citato a p. 150.)
- STEINER, GEORGE, *Después de Babel*, Oxford, Fondo de Cultura Económica, 1998. (Citato a p. 167.)
- TRAVERS, MARTIN, *The Hour That Breaks. Gottfried Benn: A Biography*, Bern, Peter Lang, 2015. (Citato a p. 160.)
- *The poetry of Gottfried Benn: Text and Selfhood*, Bern, Peter Lang, 2007. (Citato alle pp. 165, 166.)
- VALENTE, JOSÉ ÁNGEL, *Diario Anónimo*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2011. (Citato alle pp. 149, 157, 158, 166-168.)
- *Obra poética 2. Material memoria (1977-1992)*, Madrid, Alianza, 2001. (Citato a p. 162.)
- *Obras completas II. Ensayos*, ed. por ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA, pref. de CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2008. (Citato alle pp. 147, 149-152, 159, 160, 162, 164, 166.)
- *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1998. (Citato alle pp. 155, 157, 158, 164, 169.)

PAROLE CHIAVE

José Ángel Valente, Gottfried Benn, translation, fragment, *Das späte Ich, El yo tardío*.

NOTIZIE DELL'AUTORE

Adrián Valenciano Cerezo (Valencia 1980), si è laureato presso l'Università di Alicante con una tesi dal titolo "Traducción e interpretación: alemán/inglés-español". Nel 2016 ha conseguito il "Máster de Literatura Española" presso l'Università Complutense di Madrid e sempre presso la stessa università sta completando il dottorato, la cui ricerca è incentrata sulla traduzione poetica di Valente. È membro del gruppo de ricerca "Poéticas de la Modernidad: de Juan de la Cruz a José Ángel Valente. Réplicas y continuadores", diretto da Fanny Rubio e José Manuel Lucía. È autore di vari saggi su Valente, di ambito traduttologico.

adriavoi@ucm.es


COME CITARE QUESTO ARTICOLO

ADRIAN VALENCIANO, *Gottfried Benn y José Ángel Valente: fragmentos traducidos de Das späte ich en el poema xvii (el yo tardío) de Treinta y siete fragmentos*, in «Ticontre. Teoría Texto Traducción», XII (2019), pp. 147–171.

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.