



José Ángel Valente y las “Dos versiones libres de Günter Kunert”. Palabra traducida: testimonio y reflejo

Adrián Valenciano¹

Recibido: 25 de abril de 2018 / Aceptado: 15 de junio de 2018

Resumen. El aspecto más destacado de la faceta traductora de José Ángel Valente es el sentimiento de afinidad literaria y reconocimiento propio con el texto traducido. Desde esta perspectiva, el ejercicio de las versiones le permite entablar un diálogo poético para sumarse a aquellas voces de la poesía que representan su mismo pensamiento literario. Por eso, el conocimiento de sus versiones lleva a una lectura paralela de su trayectoria poética. A través del estudio de las dos versiones del alemán Günter Kunert, realizadas en 1964, hemos observado las confluencias que se daban en los panoramas literarios del entonces existente estado de la RDA y España, para señalar así los motivos por los que Valente, desde la traducción, expresa su propio ideario poético.

Palabras clave: traducción, versión, poesía, RDA, Valente, Kunert, poesía social.

[en] José Ángel Valente and his “Two Günter Kunert’s free versions”. Translated word: testimony and reflection

Abstract. The most prominent aspect of Jose Ángel Valente’s translator is the feeling of literary affinity and own recognition with the translated text. From this perspective the exercise of the versions allows him to begin a poetical dialog in order to integrate his voice with those of the poetry that represents the same literary thought. Therefore, the knowledge of his versions takes us to a parallel reading of his poetical path. Across the study of both versions of the German Günter Kunert, dated in 1964, we have observed the confluences that were given in the literary panoramas of the existing state at the time of the GDR and Spain, to indicate then the motives for which Valente, from the translation, expresses his own poetic world.

Keywords: translation, version, poetry, GDR, Valente, Kunert, social poetry.

Sumario. 1. Introducción. 2. Anotaciones sobre Günter Kunert en el *Diario* de Valente. 3. Confluencias entre la *Naturlyrik* alemana y el garcilacismo en España. 4. El panorama literario de Kunert y Valente. 5. El libro *Recuerdo de un planeta* en la RDA: tensión entre el Estado y Kunert. 6. Las dos versiones de Günter Kunert.

Cómo citar: Valenciano, A. (2018) José Ángel Valente y las “Dos versiones libres de Günter Kunert”. Palabra traducida: testimonio y reflejo, en *Estudios de Traducción* 8, 27-45.

¹ Universidad Complutense de Madrid
adriav01@ucm.es

“Sacudir el acuerdo del lector con el mundo es la tarea, gigantesca, para tan pequeña cosa como es el poema”.

Walter Hinderer (sobre Günter Kunert).

1. Introducción

En su escritura, José Ángel Valente (Ourense, 1929-Ginebra, 2000) siempre se ha mostrado comprometido con una idea clara del oficio del poeta: comparecer ante la palabra, llevarla al territorio de la verdad. Su doctrina se encuentra en sus ensayos y poemas propios, y también en las versiones realizadas, que constituyen una objetivación más de su exigente labor poética. El interés de Valente por traducir a Günter Kunert (Berlín, 1929), un autor disidente de la República Democrática Alemana que mantiene una independencia crítica y creativa en toda su trayectoria, nos lleva directamente a los asuntos que en ese periodo se reflejan en la poesía de Valente: el debate sobre la literatura y su función en el estado, el papel del escritor en la sociedad, y el valor de la palabra poética que restituye su verdad al lenguaje. La nota con que el traductor acompaña las “Dos versiones libres”, aparecidas en el nº184 de la revista *Índice* el año 1964, refleja sin ambigüedades su visión de la traducción literaria.

Günter Kunert, poeta de la República Democrática de Alemania, nacido en 1929 como el autor [sic] de estas líneas. Hombre de otro país y de mi tiempo, cuyos poemas encuentro por azar en versión inglesa de Christopher Middleton. ¿Son las palabras intercambiables si la poesía es testimonio de la misma verdad? ¿Inscribo en el molde de la ajena visión mi propio sentimiento? Releo ahora los versos castellanos de Günter Kunert y me atrevo a pensar que así vestidos conservan su valor y aun siendo otros son lo mismo: meditación directa, ardiente y libre, sobre el rostro escondido de la realidad. (Los dos poemas de Kunert pertenecen al volumen antológico “*Erinnerung an einen Planeten*, 1963) (Valente 1964: 21)

Kunert es, en palabras de Dieter E. Zimmer, “un escritor de la RDA, sin duda uno de los más importantes, pero en ningún caso un escritor de la República en sentido estricto, sino un cosmopolita”. (Krüger 1979: 1) Nos interesa destacar aquí que los dos escritores aparecen, respectivamente, en un contexto literario de notables convergencias formales y temáticas; el hecho se hace explicable al conocer los antecedentes de tales contextos, por ello, el desarrollo de los acontecimientos históricos y sociales que condicionaron la creación artística en sus respectivos países nos ofrece el ángulo necesario para descubrir la vocación poética común de ambos autores. De modo que, si José Ángel Valente percibe en los poemas del berlinés su “propio sentimiento”, y un claro vínculo de contemporaneidad con el poeta traducido, se hace necesario reconocer este nexo a la luz del panorama literario de ambos. A lo largo de nuestras observaciones hemos querido poner de relieve la importancia que supone para el autor de *La memoria y los signos* (1960-1965) el acercamiento a una voz contemporánea centroeuropea que ha resistido a eso que él mismo llama “el tiránico formalismo de la tendencia”. (Valente 2008: 47)

2. Anotaciones sobre Günter Kunert en el *Diario* de Valente

Siendo uno de los autores más prolíficos en su idioma, los inicios literarios de Kunert se encuentran justo en los años anteriores a la constitución como Estado de la República Democrática Alemana (1949-1990). Cultiva diversos géneros –lirica, prosa breve, ensayo, reportaje, guiones de cine, libretos de ópera–, y en su continuada colaboración en distintos medios compagina su trabajo creativo para cine, radio y televisión, en el que destaca el contenido crítico y carácter paródico de muchos de sus trabajos; fue precisamente en el medio televisivo donde se inician las advertencias recriminatorias que le suponen los primeros enfrentamientos con las instituciones culturales de su país. Este hecho está vinculado al retraso en la publicación de la antología *Recuerdo de un planeta* (1963) –volumen que recoge los dos poemas versionados por Valente–, cuya aparición final en la República Federal Alemana agravaría notablemente la situación de Kunert en la RDA. Una agudeza y una inventiva que no podían gustar a un régimen que exigía héroes positivos –*positive Helde*–, y que a inicios de la década de los sesenta lo convierten –ya irreversiblemente hasta su abandono definitivo de la RDA en 1979– en una controvertida figura en el debate de la política cultural de Alemania del Este. En expresión de Michael Krüger, “es el tipo de ilustrado escéptico” que, de tener un objetivo, sólo apuntaría a la “liberación del ser humano” (Krüger 1979: 9), “un sagaz marxista comprometido con la historia para poder definir un propósito”. Kunert constituye, en definitiva, un espectador especialmente agudo de la escena social tras sus fronteras, que en 1964 no pasa desapercibido a un escritor español que se siente reflejado por un semejante talante crítico. “He tenido la impresión, al leer cosas de Enzensberger o Kunert, de sentirme más cerca de ciertos aspectos de su temática o de su “sentimentalidad” que de las de mis contemporáneos españoles”. (Valente 2011: 79)

Estas palabras anotadas por Valente en su *Diario anónimo* (1959-2000) poco después de publicar las versiones de Kunert, son el punto de partida para nuestro análisis.

Escritas a raíz de la lectura de un ensayo de Hans M. Enzensberger, “In the Search of the Lost Language”, en ellas se revelan una serie de ideas que ya se alineaban con la temática de un significativo artículo del orensano, “Tendencia y estilo” (1961), aparecido pocos años antes, y que acabarían de concretarse posteriormente en “Ideología y lenguaje”² (1968) y “Literatura e ideología. Un ejemplo de Bertolt Brecht” (1969). En este último, analizando el drama brechtiano *Die Maßnahme* (*La medida*), Valente plasma su visión del conflicto moral del comunismo: la moral individual frente a la disciplina del Partido, asunto por el que el orensano desarrollaría una sensibilidad literaria emparentable a la de Kunert y el propio Enzensberger. En el artículo de este último alemán se incide en “el grado cero o *Nullpunkt*” que paralizó la literatura alemana de posguerra, idea que se convierte en uno de los ejes temáticos sobre los que gira la producción ensayística y lírica del poeta español en la década de los sesenta:

La corrupción del lenguaje público, del discurso institucionalizado, falsifica todo lenguaje. Sólo la palabra poética, que por el hecho de ser creadora lleva en su raíz

² Las observaciones anotadas en el *Diario anónimo* sobre el citado ensayo del alemán se convertirían en el ideario sustancial para el escrito al que nos referimos. Ver “Ideología y lenguaje”, en Valente (2008: 78) de nuestra bibliografía.

la denuncia, restituye al lenguaje su verdad. He ahí uno de los ejes centrales de la función social del arte [...]: la restauración de un lenguaje comunitario deteriorado o corrupto, es decir, la posibilidad histórica de “dar un sentido más puro a las palabras de la tribu” [o sea, de la sociedad]. (Valente 2008: 78)

Y unas líneas más adelante añade: “Tal es la situación ante la que se encontró la joven generación alemana de posguerra, una situación de vaciado radical o grado cero (*nullpunkt*) del lenguaje. De ahí que el impulso primario de esa generación se produjese, para utilizar las palabras de Hans Magnus Enzensberger, en una «búsqueda del lenguaje perdido»”. (Valente *op. cit.*) En la lectura del artículo de Enzensberger Valente encuentra asuntos de interés para fundamentar su concepción de lo poético basándose en ciertos poetas de la moderna literatura alemana de la segunda mitad del siglo XX, autores a un mismo tiempo víctimas y protagonistas de esa inflexión sufrida en el lenguaje debido al decurso de la historia. Son las voces a las que Valente se suma desde la traducción –Kunert, Benn y Celan–, que actúa como medio de enlace para incorporarse a esa órbita centroeuropea. Esta preocupación será, pues, tematizada en numerosos ensayos, se hace evidente en los apartados VI y VII de *La memoria y los signos* (1960-1965), y dejará constancia, naturalmente, desde los textos traducidos de Kunert; son los mismos acontecimientos históricos que condicionaron a Gottfried Benn, Günter Kunert y Paul Celan, todos ellos escritores versionados por Valente, que gravitan, a su vez, en la órbita de su literatura.³ Además, será en este momento cuando las versiones, entendidas explícitamente como un objetivo diálogo poético con poetas de su tiempo, tomarán por primera vez una especial significación para unificar su discurso al de corrientes extranjeras. Desde esta perspectiva, la obligada conciencia histórica que asumen muchas voces de la literatura alemana –Günter Eich, Ingeborg Bachmann, Kunert– constituye para Valente un buen argumento para resaltar la escritura como un acto de corresponsabilidad.

He tenido la impresión, al leer cosas de Enzensberger o Kunert, de sentirme más cerca de ciertos aspectos de su temática o de su “sentimentalidad” que de las de mis contemporáneos españoles. Desde el punto de vista de mi propia poesía, me interesa especialmente el comentario de Enzensberger sobre el poema ‘Alle Tage’ (“Cada día”) de Ingeborg Bachman. “Aquí la política no se presenta como una temática especial sino que está fundida con la experiencia individual. Esas composiciones no siguen un programa de partido [...]; en tales poemas el estado de la sociedad se ha hecho lenguaje –y contradicción–”. (Valente 2011: 79)

En el subrayado señalamos la aportación del artículo de Enzensberger que se vuelve esencial para un Valente inmerso en la escritura de *La memoria y los signos* (1960-1965), libro clave en la evolución lírica del poeta, reflejo del contexto sociopolítico de su infancia y juventud, en el que busca conscientemente superar la subjetivación de su testimonio, tal y como –entendemos– declara él mismo en la sola-

³ Con Kunert iniciaría en 1964 su ciclo de versiones de autores alemanes; de Gottfried Benn haría una composición bilingüe escrita con versos en alemán y español, llamada “El yo tardío. *Das späte ich*”, integrada en *Treinta y siete fragmentos* (1971), del cual hemos realizado el correspondiente estudio; poco después, en 1974, iniciaría las versiones de Paul Celan, labor que representaría para Valente el mayor grado de identificación con los poetas traducidos.

pa del poemario: “Hay, finalmente, en el presente libro, una meditación apasionada sobre la indócil materia de lo que se canta, sobre la lucha entre lo vivido y su representación, es decir, entre la memoria y los signos”. (Macrí 1992: 184) La declaración justifica un contacto directo con la lírica de Kunert, un testimonio capaz de orientarse hacia lo político y social, acompañado de una conciencia crítica que saca a la luz aquello que se obstina en permanecer oculto. El Valente traductor encuentra la de Kunert como una poesía necesaria al reivindicar que los versos del alemán mantengan en castellano la principal virtud del credo poético valenteano: “meditación directa, ardiente y libre, sobre el rostro escondido de la realidad”.

Importa resaltar dos aspectos sustanciales en la nota de presentación que acompaña a las versiones.

En primer lugar, el enfoque hermenéutico desde el que se acomete esta traducción, cuya primera relevancia es hacerlo por primera vez explícito. Hermenéutico designa aquí lo que George Steiner entiende por tal concepto aplicado a la traducción: “el acto de esclarecer, trasladar y anexar la significación” (Steiner 1998: 303). Desde este ángulo el ejercicio de la versión se enfoca como una búsqueda de acceso y encuentro con el otro; el poema permite así un modo de autoobservación para el poeta-traductor; Steiner se hace valer de los postulados de Heidegger al ver “la comprensión como acto [...] que es por definición ‘anexión’ [...] y va del *Erkenntnis* al *Dasein*. *Dasein*, ‘la cosa situada allí’, ‘la cosa que existe porque está allí’, sólo alcanza su auténtico ser cuando se comprende, es decir, cuando se traduce”. (Steiner 1998: 304) Esto que se matiza nuevamente con otra verdad heideggeriana, “ser equivale a comprender ser otro”, implica que en todo acto de comprensión debe apropiarse otra identidad. Tal parece ser el modo de aproximación de Valente en su tarea traductora:

Narciso ve al otro, no se ve a sí mismo, ve al otro de sí, no está automirándose. Con esta perspectiva, en cierto tipo de traducción, en la de textos que nos provocan o nos imantan, que nos fascinan, uno ve al otro de sí mismo. [Hay así] En la traducción hay un reflejo de la imagen generada por el otro, en la que tú terminas encarnándote. (Pérez-Ugena 1999: 57-58)

Resulta evidente que el reflejo enriquece y se concreta así la propensión de Valente a observar, desde el ejercicio de las versiones, su propia evolución parejamente a la de un paralelo extranjero. De ahí que en el proceso creativo de esta traducción surja ante todo conocimiento y hallazgo de la realidad, dos claves que definen el proceso del fenómeno poético valenteano, presentes ahora en la versión; el escritor es ahora un traductor hermeneuta de la realidad que indaga en su lado no descubierto. En la nota se revela además un segundo aspecto muy significativo: el grado de notable satisfacción con el resultado, confesión que contrasta con las declaraciones que, en este sentido, hará sobre las versiones de Cavafis y Paul Celan.⁴

⁴ Sobre su trabajo en los poemas de Cavafis escribirá: “Se comprenderá, por último, hasta qué punto es inútil medir la insalvable distancia que separa estas versiones de la palabra original del poeta. Queda sólo la esperanza de que, por la virtud misma de esa palabra original, algo quede aún vibrando en ellas «con la expresión que él diera a la belleza»”. (Valente 2002: 153) Con algo menos de resignación habla de su intervención en la poesía de Paul Celan: “En general mis traducciones han sido bien aceptadas: no puedo calificarlas de precisas o buenas, sino que son poemas vivientes de Celan en castellano”. (Pérez-Ugena 1999: 61)

3. Confluencias entre la *Naturlyrik* alemana y el “garcilacismo” en España

Veamos primero resumidamente los antecedentes histórico-literarios que condicionaron a la generación del poeta judío berlinés, Günter Kunert, a fin de entender cómo hubo de buscar posteriormente sus caminos de apertura. Entre 1933 y 1945, régimen del III Reich, gran parte de la literatura en alemán sólo sobrevivía fuera de las fronteras del país. El modo insólito en el que “durante esos doce años la lengua alemana fue corrompida”, (Enzensberger 1963: 44) (nuestra traducción)⁵ a la vez que definía el carácter y el espíritu nacional, hizo del idioma una coartada entre los detentadores del poder y el pueblo, que jugó su papel de cómplice. Cómo escribir poesía en una lengua que escondía –y supuso– medidas tan extremas, era una pregunta que todo poeta se hacía en la Alemania de 1945. Es el “país mudo” (anota Valente en su diario) con que se encuentra la literatura alemana de posguerra. “El lenguaje había sufrido un proceso de vaciado radical, para consolidar contenidos bastardos”. (Valente 2011: 79)⁶ La reacción de una parte de la joven generación alemana se alzó con el eslogan del *Nullpunkt*, o punto cero, unos “alemanes que se regodeaban en esperanzas extravagantes soñando con un inicio radicalmente nuevo. [...] Sin armamentos, ni injusticias, ni explotaciones”. (Enzensberger 1963: 45) Por ello, durante cierto periodo el rumbo de la creación literaria gira hacia lo que se conoció como *Naturlyrik*, y “la poesía retrocedió inmediatamente a los patrones más tradicionales, los únicos entonces con validez”, que incluso “el hitlerismo toleró tácitamente hasta los últimos años de la guerra. [...] Esta fue la llamada *Naturlyrik*, poesía de la naturaleza, una vieja especialidad alemana del pasado”. (Enzensberger 1963: 45-46) Los partícipes de esta línea, “ajenos a los acontecimientos históricos escribían versos sobre caracoles y nardos plateados”, según el crítico alemán declara en su análisis. En esta criticable poesía de evasión, Valente establece un punto de conexión con la producción lírica que se dio en nuestras fronteras tras la Guerra Civil.

La joven generación [alemana] pensó que era necesario arrancar del grado cero (*Nullpunkt*). Entre ese momento y la aparición de los primeros frutos originales de las promociones jóvenes se vuelve a un tipo de poesía larga y monótona: la *Naturlyrik*. Hay un cierto paralelismo entre “el punto cero” y los “años de silencio”, entre la *Naturlyrik* y el “garcilacismo” o el pastiche barroco. (Valente 2011: 80)

Si algo comparten esas tendencias impulsadas por un deber patrio y la sospechosa connivencia con el poder después de las hostilidades de una guerra, es el deseo de transmitir un mensaje que “buscara la tranquilidad de ánimo, el silencio que adormeciera las pasiones o rencores”. (Castellet 1973: 69) Estas afirmaciones de Emilio Alarcos Llorach hablan de la poesía que “bajo el signo de Garcilaso, cuyo centenario se había celebrado o comenzado a celebrar en 1936” –fecha ya elocuen-

⁵ Todas las anotaciones de Enzensberger (1963) están traducidas por nosotros.

⁶ Sorprende la reacción tan temprana a este hecho, cuando ya en 1945 Dolf Sternberger, Gerhard Stolz y W. E. Süskind publican *Aus dem Wörterbuch des Unmenschlichen* (*Sobre el vocabulario de lo inhumano*). La actualidad del fenómeno se revela asimismo en la polémica que provocó en 2016 el empleo de la palabra *Umvolkung* (“inversión étnica”) por parte de la parlamentaria Bettina Kudla, en un tuit para sus compañeros de la agrupación Unión Crisitanodemócrata. Ver “Nuevos tiempos para viejas palabras nazis”, Luis Doncel, *El País*, 2 de octubre, 2016.

te-, hacen coincidir –sorteando otras diferencias derivadas del marco geopolítico– justificadamente los rumbos y tendencias de la poesía de ambos países. Garcilaso en especial fue la figura “que utilizaron los que querían compartir la entrega heroica a la patria con la entrega a las musas”. (Rubio, Urrutia 2000: 78) Con las fuerzas del bando nacionalista que consolidan su poder, se impone en España una estructura política autoritaria y la oficialización de los polos culturales es inmediata, así que cuando “la poética oficial del nuevo Régimen insistió en el neoclasicismo” (Rubio, Urrutia 2000: 10) sólo cabía esperar que parte de la producción literaria de ese periodo fuera entendida como una poesía partidista, ajustada a unas circunstancias políticas concretas, resultando, en definitiva, en una tendencia bien vista, que agrupaba al grupo de los “formalistas”.

La dirección que tomaría aquella corriente sería la que arranca “desde planteamientos estéticos tradicionales, a la Cultura clásica española del Renacimiento y Siglo de Oro en todo lo que pueda relacionarse con la actualización del Imperio cultural y político que persiguen”. (Rubio, Urrutia 2000: 55) Paralelamente surgió un movimiento opuesto a esta corriente, que en seguida analizaremos. Resaltemos antes que, en el marco de nuestras fronteras, la Guerra Civil supone una ruptura en la evolución de la poesía española, un caso comparable al tránsito vivido en la lírica de posguerra alemana. Sin olvidar las diferencias entre un conflicto bélico y otro, vemos que los condicionantes derivados de la oficialidad dominante producen en la poesía de ambos países efectos similares: la *Naturlyrik* alemana, y el garcilasismo en España.

4. El panorama literario de Kunert y Valente

En Alemania, afortunadamente, tras el fracaso político y la simultánea hecatombe del pueblo judío, pronto se advierte la imposible continuidad de una poesía tan deshonesta con el pasado. Y así, la reivindicación de la verdadera poesía de posguerra alemana, “empezó con dos grandes hombres. En 1948 apareció *Poemas estáticos*, de Gottfried Benn. Tres años después Bertolt Brecht publicaba su obra poética bajo el título *100 poemas*”. (Enzensberger 1963: 46) Si no subrayáramos estos últimos apuntes, sería inútil todo intento de comprender el rumbo de la poesía que se iniciaba en los años cincuenta, ya que, del necesario diálogo de sus poetas con estos dos autores, surgiría esa poesía consciente y crítica en voces como Erich Fried, Karl Krolow, Bachmann, o Günter Eich, en Occidente, y Peter Huchel, Stephan Hermlin, Johannes Brobowski o el propio Günter Kunert, en la Alemania del Este. “[...]”

Brecht representa el sustancial enlace entre los poetas jóvenes de las dos naciones, pues logró con más éxito que ningún otro autor, hacer de la conciencia social y política una condición previa a toda escritura”. (Hamburger 1972: xvi) Brecht, con su literatura, contribuye a forjar una cultura e ideología de la resistencia, fundándose así una postura antibélica y antifascista que encontraría numerosos seguidores, pero también es cierto que suscitaría una posición crítica frente al poder del estado y cualquier forma de opresión.⁷

⁷ En este punto hay que recordar el marco político-social de la naciente RDA en que asoma al panorama literario el joven Günter Kunert, y subrayar así después su innata aptitud para crear en un espacio lleno de adversidades.

Para el caso del contexto de Valente, su nacimiento literario se da en la etapa que llamaríamos segunda generación de posguerra o generación del cincuenta. En oposición a las formas que se adoptaron en los cuarenta desde su línea de los “formalistas”, o garcilasistas, se desarrolla una fuerte tendencia denominada generalmente como “poesía social”, o realismo crítico, que acabaría configurando lo que puede llamarse como la línea “antiformalista”. Contraponiéndose a una forma de escritura complaciente con el régimen, esta otra corriente se singulariza por “el carácter testimonial y la intención denunciadora” de la realidad social. (de Luis 2000: 184). Numerosos poetas, preocupados ante la situación existente, escriben sus poemas de denuncia, y reaccionan –junto a muchos de sus compañeros desde el exilio– ante esa tendencia “formalista” promocionada desde los organismos culturales.

En general, las manifestaciones poéticas habían estado al servicio de las corrientes ideológicas en conflicto y los autores de ambas zonas se entregaron total o parcialmente a la defensa de una causa, colocando frente a frente tendencias y actitudes culturales entre las que se observaron diferencias de gran significación. (Rubio, Urrutia 2000: 55)

Esto resume la escisión poética vivida desde el 36 hasta bien entrada la década de los sesenta. Cuando ese debate entre “formalistas” y “sociales” había definido buena parte de la producción poética en España, se da el nacimiento literario José Ángel Valente (1953). Casi diez años después define su postura respecto a ese punto confluyente de tendencias. Él mismo argumentaría sin ambigüedades el nocivo efecto para el panorama poético de nuestra poesía, derivado de cierta retórica social practicada por algunos de sus contemporáneos. En el ensayo “Tendencia y estilo” (1961) nos advierte con una contundente claridad acerca del fenómeno del “formalismo temático” que padecía, en efecto, cierta poesía de posguerra, pero precisa su visión sobre el tema al observar que otros poetas, más bien llevados por “El empeño de ser oposición” incurrían en el denominado “antiformalismo”, el cual, matiza, “ha venido a parar en un formalismo de la peor especie: el de los temas o el de las tendencias”. (Valente 2008: 47) Vuelven a cruzarse los condicionamientos que determinan los cauces de la poesía en dos países europeos; por un lado, en cierto sector de las letras españolas, y por otro, en el recién creado estado de la RDA. En ambos casos la incorporación de ciertos temas con claras alusiones políticas, era algo que sólo podía caracterizar a una obra clasificable por su tendencia ideológica, una práctica que favorecía la existencia del escritor funcionario. El contenido antifascista junto a un obligado mensaje de celebración por el régimen socialista era el mensaje asignado a toda manifestación artística durante los primeros años de la RDA (1949-1989). Así lo seguían confirmando en sus intervenciones los funcionarios del Estado, que treinta años después de su fundación, lo declaraban en los siguientes términos:

La faz moral y las estructuras estéticas de la literatura de la RDA en desarrollo se caracterizaron al principio por su procedencia de la literatura antifascista y su relación con la herencia clásica humanista, y con la tradición realista de la narrativa alemana. Con la derrota del fascismo hitleriano, en 1945, quedó libre el camino para que la literatura antifascista alemana regresara a la patria, para que se edita-

ran y difundieran las obras progresistas alemanas y mundiales. (Verlag Zeit im Bild 1982: 23)⁸

Este terreno idóneo que facilita oficialmente la difusión de una literatura destinada, por un lado, a la lucha antifascista, y por otro, a transmitir los nuevos valores del humanismo socialista, promueve a las claras ese tipo de obras que obedecen también a un formalismo temático y estético. A este primer condicionante de elaborar una imagen antifascista en la escritura, le sigue un movimiento cultural que a fines de los años cincuenta recibió sus impulsos del Congreso Cultural de Bitterfeld. En ese periodo entran en escena autores como Christa Wolf, Herman Kant, Erik Neutsch, Volker Braun o el mismo Günter Kunert, que ya contaba con una notable obra crítica y de creación. La ambiciosa iniciativa colectiva propuesta por el Estado quedó oficialmente regulada en los encuentros que se empezaron a celebrar en 1959 en la mencionada ciudad alemana de Bitterfeld;⁹ así, esta joven generación estaba llamada «a configurar los héroes literarios que abrieran paso al socialismo, sobre todo a representar de forma convincente a la clase obrera en sus áreas vitales más importantes». (Verlag Zeit im Bild 1982: 26) Es innegable que tanto Valente como Kunert, dos autores nacidos en 1929, publicaban en un panorama literario donde los condicionantes de las corrientes ideológicas eran ineludibles. Sin ser habitantes del mismo estado, puede afirmarse que sí son habitantes de la misma condición. Si fue a partir de 1962 cuando se tensaron más visiblemente las relaciones entre el Estado y Kunert –lo detallaremos en las páginas siguientes–, se puede suponer que cuando Valente asiste al Encuentro Internacional de Poetas de Berlín en 1964, el gallego no sea ajeno a la situación de algunos escritores de la resistencia, conocimiento que acaba de confirmarse en las anotaciones de su diario tomadas por esas fechas. En su ensayo de 1961, “Tendencia y estilo”, ya adelantaba su concepto de “antiformalismo temático” con el que señalaba la repetición de ciertos elementos en aquella promoción española de escritores realistas. El autor de *Las palabras de la tribu* no sentía en sus obras las coordinadas político-culturales en que su país natal se movía y que tanto condicionaban el panorama literario. En 1963, su juicio sobre la evolución de la última poesía española, justifica el enfoque hermenéutico de su traducción. Destaca la conciencia “del desgaste de ciertas fórmulas que se consolidaron con relativa fortuna en el decenio de 1950. Una de aquellas fórmulas, [...] es la de la «poesía social». Parece claro que tal género ha venido a dar de bruces en un realismo de superficie o [...] «formalismo temático» [...] [la] torpe odiosidad a ciertos temas se ha interpuesto entre éstos y su auténtica manifestación poética”. (Valente 2008: 1134) En este punto importa de nuevo resaltar la necesidad evolutiva de nuestro poeta-traductor con un paralelo extranjero, necesidad cubierta desde la tarea de traducción, cumpliendo este ejercicio la función de escritura.

⁸ En la fuente de la que tomamos el dato sólo se precisa el evento en que se pronunció el discurso, X Congreso del Partido Socialista Unificado de Alemania, en 1981; no consta el nombre del conferenciante. Consultar p. 73 de *La creación cultural de la RDA. Tendencias y resultados*, Verlag Zeit im Bild, 1982.

⁹ En los famosos encuentros se fomentaba un determinado programa político “que se proponía eliminar la brecha entre los artistas y la clase obrera [...] Aunque “Bitterfeld” fue una ambiciosa iniciativa colectiva, partía de una idea personal de Walter Ulbricht. El líder comunista (a estas alturas dictador *de facto* del país) tenía muy claro el papel que le correspondía al arte en su proyecto: servir a la causa socialista, a la clase obrera y al Partido, lo que exigía romper definitivamente con los criterios estéticos burgueses y extender una nueva cultura proletaria”. (Zubiaur 2014: 11)

5. El libro *Recuerdo de un planeta en la RDA: tensión entre el Estado y Kunert*

En la Alemania del Este el debate cultural estaba bajo el control del Partido y el arte constituía así “una Institución pública”. Estado, literatura y sociedad sólo eran entendidas desde una absoluta vinculación. La fecha de 1961, año del levantamiento del muro de Berlín, ejerce un efecto determinante en la actitud de Kunert y muchos de sus coetáneos. Ante la creciente dificultad de presentar y difundir su obra, su palabra tiende a interiorizarse y el sentido ha de buscarse en un espacio cada vez más hondo, de necesario orden clandestino.

Otra vez al escritorio. ¿Escribe usted en lenguaje de esclavos? ¿Quién me pregunta eso? Un corresponsal occidental, por supuesto. Un periodista al que explico que todo poema está escrito en lenguaje de esclavos, como recado para semejantes, como acertijo para amantes de las adivinanzas, como mensaje a receptores dispuestos a descodificar; se escribe como esclavo de la necesidad de transformar palabras en imágenes. Este mandato de transfiguración, congénito a la poesía, supone una ventaja muy apreciable en dictaduras. No por casualidad la poesía se ha revelado, en sistemas represivos, como el único género resistente a la corrupción intelectual. (Kunert 2014: 225)

Adoptar tal actitud es sintomático de los creadores que exigen un lenguaje libre de ideologizaciones. En este punto las reflexiones de Kunert sobre el lenguaje de la poesía son premonitorias del enlace solidario, literario y poético que se daría entre la voz del gallego y del germano, comprometidas ambas con la misma verdad vinculada a la libertad creadora. En ese horizonte marcado por la relación entre el Estado (el poder) y el autor (la inteligencia), eran varios los escritores que lograban acercarse a un público siguiendo unos ideales personales de creación, al tiempo que esquivaban las exigencias de un sistema. Con todo, a lo largo de sus cuarenta años de existencia, la RDA mostró una notable incapacidad para establecer unas normas fijas en la revisión oficial. En un estudio del especialista David Bathrick, se argumenta que algunos escritores e intelectuales de Alemania Oriental intentaban crear “espacios” alternativos para un discurso abierto en el propio marco socialista, por lo que al Estado solía resultarle imposible evitar la apertura de ciertas esferas marginales de debate en el sector cultural.¹⁰ Y la figura de Kunert presenta, además, uno de los casos más controvertidos en la escena literaria de la Alemania oriental, condicionada siempre por la tensión entre el control del Estado y los contenidos de su obra literaria¹¹. Que publicara con el reconocimiento de premios y notorias figuras

¹⁰ En el análisis de Bathrick se especifican tres tipos de opinión pública en la RDA: en primer lugar, la opinión pública oficial bajo el control del SED, o sea, el Partido; en segundo lugar, la opinión pública en los medios, influida notablemente por Occidente; y por último, la opinión pública *inoficial*, esto es, la contra-oficial que se desarrolla, por ejemplo, en círculos literarios y religiosos. Cfr. Costabile-Heming, Carol Anne, p. 35 de “Offizielle und inoffizielle Zensurverfahren in der DDR: Ein Fallstudien zu Günter Kunert”, *Literatur für Leser* 1, 2002.

¹¹ “A los lectores del país se llega por el aire. Cuando la RIAS o el SFB transmiten textos de los difamados. Si alguien quiere invitarme a una lectura, requiere autorización de instancias superiores, y ésta no suele llegar. Mis lecturas en el país de la lectura se pueden contar con los dedos de una mano. Ningún instituto, ni universidad, ni biblioteca grande se atrevió jamás a desafiar el veto”. (Kunert 2014: 230). Hecho que contrasta seriamente con el recuerdo que los defensores oficiales del Estado de la RDA guardan del propio Kunert y de otras figuras disidentes de su generación. “La amplitud y variedad de la lite-

—en seguida detallaremos—, al tiempo que sufriera las limitaciones de la censura de modo intermitente, y le concedieran permisos de estancias de profesorado en universidades extranjeras,¹² evidencia la falta de acuerdo en el Estado a la hora de poner limitaciones. En 1963 Kunert ya contaba con tres poemarios, un volumen de sátiras, una antología de prosa breve y poesía y un drama televisivo.¹³ Es necesario señalar que su presencia no supuso hasta los primeros años sesenta un obstáculo para los fines culturales del Estado.¹⁴ Pero la suerte del escritor empieza a transformarse a raíz de un drama televisivo emitido el mismo año.

En diciembre Günter Kunert llevó por primera vez a los camaradas al terreno de la disputa, debido a la retransmisión de la ópera para televisión “La fuga de Fetzer” [“Fetzers Flucht”]. En un primer momento la prensa celebró la osadía y el gusto por la experimentación del canal de televisión; sin embargo, unos días más tarde los mismos críticos tuvieron que hacer autocritica frente a los mismos lectores, explicando que “La fuga de Fetzer” era una desafortunada chapuza, una catástrofe artística, un abstruso experimento... Entretanto, en la intervención del Partido al respecto, éste aclaró que la ópera representaba el montaje de una traición y la consolidación del socialismo. (Ke 1979: 191) (Nuestra traducción)

A partir de ahí aumentarán las críticas hacia el autor en los debates político-sociales de la RDA, hecho que lo lleva a adoptar una postura más crítica y definida ante el gobierno, y hace que el comprometido escritor exprese su preocupación por el retraso en la publicación del que iba a ser su cuarto libro de poemas, *Recuerdo de un planeta*,¹⁵ publicado finalmente en 1963 en Munich, la otra Alemania. Es un año

ratura realista y socialista se unieron a la demanda hecha a los escritores, de no contraponerse a la sociedad, sino tratar los conflictivos procesos del desarrollo revolucionario desde el punto de vista de la sociedad. Algunos autores, entre ellos, talentosos como Jureck Becker, Günter Kunert, y Sarah Kirsch, que tuvieron dificultad para encontrar su rol dentro de este proceso, están viviendo por un tiempo determinado fuera de la RDA”. (Verlag im Zeit 1982: 28)

¹² En 1972 las autoridades le conceden el visado necesario para trasladarse a EE.UU. y ejercer la docencia en la Texas University; en 1975 vuelve a salir con el mismo fin, esta vez en la universidad inglesa de Warwick.

¹³ *Wegschild und Mauerinschrift*, 1950, *Unter diesem Himmel*, 1955 y *Das kreuzbraver Liederbuch* (1961); *El eterno detective y otros relatos* (1954); *Tagwerke* (1961); *El Kaiser de Hondu* (1959), respectivamente.

¹⁴ Tanto es así que la aparición de su primer poemario, *Carteles del camino y escritos sobre el muro* (1950), mereció la atención de Johannes R. Becher, poeta y entonces ministro de cultura de la Alemania Oriental, y de Bertolt Brecht, con quien establece amistad entre 1951-1952, y también le anima a emprender su carrera de escritor. El mencionado ministro reseñó su *opera prima* en los siguientes términos, no exentos de la retórica practicada en el momento: “Ha surgido de nuestra nueva realidad un poeta, sus poemas bendicen nuestras actividades y empeño: *este es su fruto*; francamente, nada de chusma artística, ningún halago artístico”. (Becher 1979: 185) Obtendría asimismo un prestigioso reconocimiento oficial por su segundo libro de poemas, *Bajo este cielo* (1955), al recibir el Premio Heinrich Mann en 1962, concedido por la Academia de las Artes de la RDA (*Deutscher Schriftstellerverband*).

¹⁵ “La controversia en torno al drama televisivo llegó a afectar a su producción lírica. En su análisis Brohm afirma que los problemas de publicación del volumen *Recuerdo de un planeta* encuentran su razón en la polémica retransmisión. El autor mostró su preocupación a este respecto, lo cual provocó que la autorización para publicar *Recuerdo de un planeta* fuera revocada. Estas adversidades prepararon a Kunert para un periodo (1962-1963) en el que la situación político-cultural se endurecía. En las reuniones del politburó (en la antigua Unión Soviética y en otros países comunistas, comité en el que reside la autoridad política del país) y del Ministerio de Cultura se revisó la actual situación de la producción cultural, y en marzo de 1963 hubo recriminaciones contra determinados artistas, entre los que estaba Kunert. El escritor empeoró la situación al lograr la publicación del controvertido poemario en Munich bajo

después cuando Valente descubre la figura de Kunert en el Festival Internacional de Poesía de Berlín, celebrado en 1964. La lectura del mencionado artículo de Enzensberger y, probablemente, la noticia de parte de alguno de los asistentes¹⁶ puso a Valente en conocimiento acerca los poetas que escribían al margen de la oficialidad del régimen. Tras ponernos en contacto por correspondencia con el propio Kunert para recabar su testimonio a este respecto, nos ha respondido clara y amablemente con las siguientes palabras:

Mis preguntas resultan para él casi arcaicas, pues han pasado más de cincuenta años, y algunas cosas de esa época ya no puedo recordarlas. En ese entonces me encontraba en una situación difícil, digamos que fui descubierto como un enemigo de la clase. La mayoría de mis libros se publicaban en la editorial Hanser, en Munich, puesto que la censura de la RDA ponía un sinfín de complicaciones. (Kunert 2018)

Por las anotaciones de Valente en el *Diario*, y las declaraciones de Kunert, el encuentro personal queda descartado. Nos queda, entonces, la tarea de seguir precisando las circunstancias que convirtieron a Kunert en “un enemigo de la clase.” El revuelo causado por la polémica retransmisión de la mencionada ópera no había terminado cuando la revista *Die Weltbühne*¹⁷ publicó tres nuevos poemas del berlinés. Los títulos eran “Como un lujo innecesario”, “También los gusanos” y “Diferencia”. Nos hacemos eco de las observaciones de Ibon Zubiaur al afirmar que Kunert fue acusado por aquel entonces de “contrarrevolucionario y «disolvente» por epigramas como éste”:

Como un lujo innecesario
prohibió fabricar lo que la gente
llama lámparas
el rey Xantos de Tarso, ciego
de nacimiento.¹⁸

Los aludidos no tardaron en manifestarse ante esta hermosa manera de denunciar la ceguera. Los funcionarios del partido recibieron las opiniones de algunos destacados miembros de la Unión de Escritores Alemanes, el organismo que un año antes

el sello Hanser Verlag. En 1964 los empeños por publicar su poesía en la RDA no cesaban, viendo esta vez la luz el libro titulado *El huésped indeseado*. La edición, en efecto, se realizó –los hechos demuestran que la aparición se hizo posible sólo con el fin de que no se extinguieran las relaciones entre la editorial Aufbau-Verlag y el escritor– a modo de compromiso, procurando que el autor no acabara perdiéndose en Occidente. Ya no se trataba únicamente de los poemas de un poemario, sino de la figura de un autor y sus declaraciones públicas [...], que fueron decisivas para la oficina de censura. Todo ello pone en evidencia la ausencia de unas normas establecidas: el procedimiento de censura no era estático, sino impreciso y sin limitaciones claras”. (Costabile-Heming 2002: 40-41) (Nuestra traducción)

¹⁶ Cabe pensar en Vasko Popa, con quien el orensano entabla una duradera y cordial relación, poeta también de un estado socialista que ha coincidido en otros certámenes literarios con Kunert.

¹⁷ *Revista semanal de política, arte y ciencia*, en Berlín-Oeste, a cargo de Maud y Carl von Ossietzky.

¹⁸ Cfr. Zubiaur (2014), p. 219.

¹⁹ El catedrático Geerdts declaró inmediatamente que el autor de esos tres poemas era “un talentoso escritor”, pero probaba su evidente “retraso y desconcierto”. Lo que Kunert mostraba era banal e irrelevante, “pues resultaba confuso y abstracto. [...] Kunert confía al lector, sólo aparentemente, la decisión de identificar al viejo rey ciego”. Para aquellos que no hayan entendido el poema de Kunert, Geerdts inter-

concediera el Premio Heinrich Mann a Kunert.¹⁹ Entre las palabras de los versos se ocultan motivos y significados que no son aprobados por la crítica oficial del país. Al trasponer los mitos en el presente se crea un fondo histórico atemporal, sin fronteras, un plano donde el asunto queda actualizado y gana nueva significación, y el entorno donde ese fenómeno se produce provoca la hostilidad del vigilante. Tal vez dé esto veracidad a “la palabra de raíz poética, creadora y, por tanto, denunciadora” que Valente encuentra en la verdadera poesía y, por pura afinidad, en los poemas de Kunert.

6. Las dos versiones de Günter Kunert

La de Kunert se muestra en muchas ocasiones como una poesía nada moral y satírica, con la dosis de realismo y sarcasmo necesaria para advertir al lector lo urgente y serio de sus insinuaciones. En un marco donde excepcionalmente se abre una grieta en el muro de una severa interpretación marxista del arte, la poesía aprovecha esa oportunidad de introducir la subjetividad que nace de la conciencia crítica. “El lenguaje, lo mismo que el arte en general, no es en la estética marxista interrogación y juego, sino algo que sirve para demostrar”. (Raddatz 1973: 269) En sus versos Kunert hace confluír un sinnúmero de sentidos inesperados imprimiendo una tensión de advertencia en su poesía, que “recuerda a una finalidad semejante a la de la poesía didáctica del poeta suabo [Bertolt Brecht]” (Hamburger 1964). Sigue la estela de este maestro de generaciones, pero el poeta sagaz y versátil de Berlín logra pronto un tono individual y una expresión poética propia. Veamos el poema “La ventana se ha abierto de golpe”.

preta las supuestas dobles intenciones: “¿Esta imagen no está hablando en realidad sobre las fuerzas dirigentes de nuestra vida pública?”. (Ke 1979: 192-193) (Nuestra traducción) Por su parte, el camarada catedrático Edith Braemer asocia directamente los poemas con el contexto de las VI Jornadas del SED, al que Kunert pertenecía desde 1949. Pasará explícitamente al ataque en los siguientes términos: “¿A quién se refiere Kunert con el rey ciego? ¿No le sienta bien que el Partido de los trabajadores y nuestro Estado socialista se interese y patrocine el desarrollo de cultura nacional socialista? ¿Piensa Kunert que estamos a oscuras? ¿Pretende encender su lámpara para iluminar nuestra oscuridad?”. (Ke 1979: 193) (Nuestra traducción)

The Window Has Blown Open	La ventana se ha abierto de pronto
<p>Still no light in the sky. Smoke In the air. Outside on the gravel A figure. Unrecognizable. Wrapped in mist And twilight. Knocks at the black, cracked wood Of your door.</p>	<p>Aún no hay luz en el cielo. El humo dura en el aire. Fuera, en el camino, una figura que no reconocemos. En el vapor envuelta del crepúsculo golpea la madera resquebrajada y negra de tu puerta.</p>
<p>And if you ask the name of whoever it is Rapping on your house, a voice will say:</p>	<p>Si preguntas su nombre, si interrogas al que así ha llamado, oirás su respuesta:</p>
<p>The one you drove out of your life Like useless ballast. The one you poured away Like old dishwater. Whom you allowed to go dry Like the lilac in the heat Of noonday. Who is always dying. Always returning.</p>	<p>El arrojado soy de vuestra vida como un inútil lastre, el que habéis dejado como un sucio residuo, el que se ha ido secando como débil arbusto al duro sol de mediodía. Soy el que siempre muere y vuelve siempre.</p>
<p>I am called truth. Nothing stops me: not the wood Of your door. Not the door of your room. Not the skin of your flesh. Not the bone roof over your brain. I am coming in.</p>	<p>Verdad me nombran. Nada me detiene. Ni la madera dura de tu puerta ni la segura puerta de tu estancia ni la piel de tu carne ni el hueso que recubre tu pensamiento.</p>
<p>Like the sunrise. Like the day which nothing can stop From coming. (Kunert 1967: 168)</p>	<p>Entro. Igual que la mañana, como el día al que nadie puede impedir que venga. (Valente 1964: 21)</p>

La traducción de Valente tiende a reproducir fielmente el texto fuente. A pesar de considerarlas “libres”, sus versiones presentan escasos cambios respecto del poema de partida. La primera libertad tomada se refleja en la puntuación, ya que opta por seguir un orden de puntos y comas propio, hecho que, por otra parte, apenas altera el número de versos y estrofas. En lo formal esto sólo afecta a la penúltima estrofa. El traductor desplaza el último verso (“Entro”) aisándolo del conjunto, como también hace con el primero de la siguiente estrofa (“Igual que la mañana”), y logra así una pausa propia en la lectura. La siguiente libertad destacable se observa en la sustitución de tres términos y la supresión de otro. Se trata del final del verso de la segunda estrofa, “a voice will say”, literalmente “una voz dirá”, expresado en castellano con “oirás su respuesta”; cuatro versos más adelante leemos en inglés “like old dishwater”, que ordinariamente sería “vieja agua del fregadero”, y Valente sintetiza como “sucio residuo”; por último, dos versos después Middleton escribe –siguiendo el original alemán, “Fliederbaum”– “lilacs”, lo cual significa “arbusto de

lilas”, que Valente convierte libremente en “débil arbusto”. Sin necesidad de detenerse demasiado en estos cambios, se aprecia en la traducción un deseo de hacer un texto más fluido, dotarlo de entonación propia y rectificar levemente los términos señalados, que, si bien permiten identificar los elementos de signo valenteano en el texto, en nada alteran su sentido. Esto, además de partir de un poema ya traducido, es lo que lleva a Valente a clasificar de libres sus versiones. Tratemos ahora el tema de la composición. El verso “Verdad me nombran” constituye el núcleo del poema. Expresa, en forma de alegoría, una proposición: la llegada inminente de lo cierto. Implícita queda la idea de que todo puede trocarse. Gravita en los versos una (¿sospechosa?) aspiración de cambio. Hemos dado cuenta del contexto y situación en que Kunert produce su literatura en estos momentos. Sin descanso insiste satírico o recriminatorio sobre el avance necesario, inevitable e impaciente de la verdad como advertencia. “El arrojado soy de vuestra vida [...] Soy el que siempre vuelve. Verdad me nombran”.

El autor hace prevalecer la situación comunitaria desde la suya personal, por eso es una palabra de denuncia la que se levanta del lenguaje de “esclavos” o lenguaje privado del poeta. Si estos versos resultan subversivos es porque hacen sentir a las autoridades que esa verdad oculta les incumbe. Retomando las palabras de Rad-datz, el arte para figuras como la de Kunert sirve “para demostrar” lo que se manifiesta con absoluta necesidad, con absoluta inminencia. “Nada me detiene”. Debido quizá a la tendencia de medir el discurso literario por su efecto político y social, el de Kunert siembra desconcierto porque implica la idea de epifanía, y es por tanto liberador de múltiples significaciones; de ahí que en regímenes represivos lo poético opte por cifrarse como “lenguaje de esclavos” y se oriente precisamente hacia una palabra multiplicadora de sentidos; ese idéntico afán por combatir la corrupción del intelectual es uno de los rasgos más compatibles con la poética de Valente. En su lenguaje es donde el poeta traductor puede leer impulsos ocultos para luego comprobar su capacidad de hacer sensible una realidad no descubierta, en la que entra la palabra o verdad del poema “igual que la mañana, / como el día al que nadie / puede impedir que venga”. Con la misma sobriedad verbal que Valente transfiere a su obra original, en Kunert entona su moderada expresión en castellano. Parece natural prolongar su palabra desde los versos del berlinés, en cuyo estilo han visto numerosos críticos una “expresión sobria, bien medida, [que] se ajusta a un temática y visión individual”. (Hamburger 1964) La poesía de ambos es voluntariamente antirretórica; su expresión deslirizada y lejana de toda aura puede encontrar resonancias comunes en la figura del norteamericano Edgar Lee Masters, en quien Valente mismo ha reconocido su influencia²⁰. Por su parte, Kunert ha declarado su admiración por Lee Masters en una entrevista²¹ y en el poema que le dedica en su segundo poemario titulado meramente con el nombre del escritor. A

²⁰ “¿Influencias? ¿Qué poeta que inicia su carrera no las tiene? Valente mismo ha reconocido la de algunos norteamericanos, en especial la de Edgar Lee Master”. (Cano 1994: 44)

²¹ “The poet’s life-long obsession with the United States actually finds its genesis in an early infatuation with American literature. In a famous interview with Walter Höllerer, Kunert identifies Walt Whitman, Carl Sandberg, and Edgar Lee Masters as his true literary “guardians” [...]” / “La obsesión permanente del poeta con los Estados Unidos en realidad encuentra su origen en su temprano encaprichamiento en la literatura americana. En una famosa entrevista con Walter Höllerer, Kunert reconoce a Walt Whitman, Carl Sandberg y Edgar Lee Master como sus auténticos “guardianes” literarios [...]”. (Bathrick 2002: 4) (Nuestra traducción)

sus voces libres de alharacas les acompaña una conciencia crítica para mostrar al hombre en situaciones alienantes.

La radical independencia de Valente –también manifiesta en Kunert– encuentra su apoyo en la exigente demanda de un autor alemán que no se adhiere al compromiso que exige la cultura como coartada de un lenguaje de consignas.²² Pasemos ahora al análisis del poema “Sobre lo transitorio”. La importancia de esta segunda composición reside en un punto definitorio de la poética de Valente: la misión del poema es instaurar lo permanente; ello además supone instaurar la esperanza. Ambos elementos se identifican con el pensamiento literario del traductor. Por no disponer de la versión inglesa de Middleton, presentamos a continuación el poema original en alemán de Kunert junto a la versión de Valente.

<p>Vom Vergehen</p> <p>Was wird von uns bleiben, wenn wir Zugedeckt mit Sand im kargen Boden Sacht verrinnen?</p> <p>Die Farbe der Wände ließ ich Erneuern. Stühle stellte ich auf. Worte Setzte ich aneinander, so daß sie Mehr wurden als Worte und Einen Sinn ergaben und den: Es ist möglich, Die Erde bewohnbar zu machen für Menschen.</p> <p>In den Träumen Der noch Niedergedrückten und in den Gedanken der bereits Aufrührerischen, wie In den Taten Der sich schon Erhebenden Findet ihr, was Von uns bleibt.</p> <p>(Kunert 1963: 40)</p>	<p>Sobre lo transitorio</p> <p>¿Qué quedará al cabo de nosotros cuando bajo la tierra, en el suelo desnudo, nuestro cuerpo se descomponga sin sonido?</p> <p>He pintado los muros de mi casa. Me he sentado. He puesto unas palabras junto a otras, para que puedan ser más que palabras y tengan un sentido, y éste fue su sentido: Es posible hacer la tierra habitable para el hombre.</p> <p>En los sueños del aún oprimido, en el espíritu del dispuesto a la lucha, en las acciones del que ya la ha empeñado, encontraréis lo que ha quedado de nosotros.</p> <p>Valente (1964: 21)</p>
--	---

²² Y convencido del necesario ajuste de cuentas entre los órdenes del poder y la sociedad, denuncia en un escrito la falta de revisión del lenguaje público un año antes de abandonar el exitinto país socialista. “Antiguos asuntos por resolver: En primer lugar, controlar en qué medida las históricas formas de pensamiento supervivientes en la RDA son ya parte del pasado, y si en la nueva sociedad, la lengua adecuada al discurso público –hablado y escrito–, se ajusta al proclamado humanismo. Sólo un evidente indicio del abandono absoluto de antiguos desprecios hacia la humanidad, presenta ya una ingente cantidad de material susceptible de investigación: la independencia que se requería –nunca concedida– para una responsable conciencia filológica que actuara como correctivo crítico de la sociedad. Hoy no puede ser tarea del escritor actual cubrir ese vacío y contemplarlo al mismo tiempo desde su mesa de trabajo: el vacío entre la regulación oficial de la lengua y el malestar general silenciado”. (Kunert 1979: 33)

El cuestionamiento de lo transitorio de la vida humana se da en la estrofa inicial del poema. Se anuncia ya una voluntad de trascendencia, la cual trata de alcanzarse al emprender ciertas acciones: pintar los muros de la casa, sentarse, pero sobre todo al buscar un determinado orden en las palabras se halla este sentido –y conclusión– de trascendencia: “Es posible hacer la tierra habitable / para el hombre”, verso donde se lee el motivo expreso de la esperanza, que es a su vez el preludeo del núcleo vivo del poema: encontrar en las acciones de los que luchan lo imperecedero, mensaje que se resuelve en la estrofa final del texto. Aquellos “dispuestos a la lucha” han dispuesto lo imperecedero, herencia de los supervivientes, lo cual sólo se verifica al tomarles el relevo para dar nueva vitalidad a “lo que ha quedado de nosotros”. Sin ánimo de establecer la ineficaz tarea de buscar correspondencias exactas en la poesía, sí apuntamos una clara confluencia entre las estrofas finales de la versión y las de “El moribundo”, poema recogido en la V sección de *La memoria y los signos* (1960-1965), fecha muy cercana a la escritura de ambos textos. “Y con voz lenta/ reunió lo disperso, / sumó gestos y nombres, / calor de tantas manos y luminosos días/ en un solo suspiro,/ inmenso, poderoso,/ como la vida.// Rompió la lluvia al fin el cerco oscuro./ Dilatóse (*sic*) el recuerdo/. Pueda el canto/ dar fe de que en la lucha/ se había consumado. La generación de Kunert aprendió algo sustancial del trabajo de Brecht, “hacer de la conciencia social y política una condición previa a toda escritura”. (Hamburger 1972: xvi) Su lírica, junto a los de muchos escritores de la posguerra (Enzensberger, Erich Fried, Hilde Domin), orientada hacia estos temas, siempre vino acompañada de una sólida conciencia crítica. En esta conciencia, entendemos, están las acciones del que “ha empeñado la lucha”. Su lenguaje poético refleja una visión del mundo marcada por la sobriedad, una falta de ilusiones que se corresponde a una falta de estilismo en su letra, pero sobre todo a una práctica de la escritura desprovista de utopismos. Rasgos que encuadran con el proyecto literario del primer Valente (*A modo de esperanza*, 1953-1954), y también del que estaba ya asentado (*La memoria y los signos*, 1960-1965); encuadran por una conciencia crítica común, obligada por una semejante conciencia histórica. La palabra poética de ambos no se adhiere –este verbo aquí tendría validez en todos los tiempos y modos verbales– al compromiso que exige la cultura como portavoz de una determinada línea creativa. Y sus respectivas labores en ese sentido pueden hacer que el poeta-traductor encuentre las palabras intercambiables “si la poesía es testimonio de la misma verdad”. Verdad, realidad y arte son los asuntos en torno a los que gira el pensamiento de Günter Kunert y José Ángel Valente. Aunque el gallego no hubiera conocido en profundidad la obra del berlinés, sí encontró a un paralelo extranjero que le confirmaba el fin y la verdad práctica que en primera y última instancia acompañaba la labor del poeta: devolver más puras las palabras a la tribu.

Referencias bibliográficas

- Bathrick, D., «Far away and yet so close: Günter Kunerts image of America», en: Adelson, L. (ed.), *The Cultural After-life of East Germany: new transnational perspectives*. Cornell: Cornell University, AICGS Humanities 2002 4-16.
- Becher, J. R., «Wegschilder und Mauerinschriften», en: Krüger, M. (ed.), *Kunert lesen*. Germany: Hanser 1979, 185-186.

- Castellet, J. M., «Introducción», en: Castellet, J. (ed.), *Un cuarto de siglo de poesía española: 1939-1964*. Barcelona: Seix Barral 1973, 33-113.
- Costabile-Heming, C., «Offizielle und inoffizielle Zensurverfahren in der DDR: Ein Fallstudien zu Günter Kunert», *Literatur für Leser* 1 (2002), 33-46.
- Enzensberger, H., «In the Search of the Lost Language», *Encounter* 21 (1963), 44-50.
- Hamburger, M., «Gefährdeter Planet», *Die Zeit*, 14 de febrero 1964, actualizado el 21 de noviembre 2012. <http://www.zeit.de/1964/07/gefaehrdeter-planet/komplettansicht?print> (8 noviembre 2018)
- Hamburger, M., «Introduction», en: Hamburger, M. (ed.), *East German Poetry*. Oxford: Carcanet Press 1972, xv-xxii.
- Hamburger, M., y Middleton, C., «Introduction» en: Hamburger, M. y Middleton, C. (eds.), *Modern german poetry 1910-1960*. London: Maggibon & Kee 1963, xxi-xliv.
- Ke, «Der ungebetene Gast», en: Krüger, M. (ed.), *Kunert lesen*. Germany: Hanser 1979, 191-193.
- Kunert, G., *Erinnerung an einen Planeten*. München: Carl Hanser 1963.
- Kunert, G., «Juegos de adultos», en: Zubiaur, I., (ed.), *Al otro lado del muro. La RDA en sus escritores*. Madrid: Errata naturae 2014, 221-241.
- Kunert, G., «Carta de respuesta al autor del artículo», recibida el 18 de enero de 2018.
- Krüger, M., «Vorwort», en: Krüger, M. (ed.) *Kunert lesen*. Germany, Hanser 1979, 7-9.
- Luis, L. de., «Notas para esta antología (1965)», en: Rubio, F. y Urrutia, J. (eds.), *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Madrid: Biblioteca Nueva 2000, 181-222.
- Macrí, O., «Memoria y signos de la poesía de José Ángel Valente», en: Rodríguez, C. (ed.), *José Ángel Valente*. Madrid: Taurus 1992, 176-191.
- Mayhew, J., «Valente's "Lectura de Paul Celan": Translation and the Heideggerian Tradition in Spain», *Diacritics* 3-4 (2004), 75-91.
- Pérez-Ugena, J., «El jeroglífico y la libertad. Entrevista a José Ángel Valente», *Archipiélago* 37 (1999), 55-61.
- Rubio, F., y Urrutia, J., «Notas para esta antología», en: Rubio, F., y Urrutia, J. *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*. Madrid: Biblioteca Nueva 2000, 181-222
- Raddatz, F., «Sobre la evolución de la literatura de la República Democrática Alemana desde 1945» (trad. Miguel Sáenz), *Revista de Occidente* 129 (1973), 261-299.
- Sakowski, H., «Hay que disfrutar con el socialismo» (trad. Ibon Zubiaur) en: Zubiaur, I. (ed.), *Al otro lado del muro. La RDA en sus escritores*. Madrid: Errata naturae 2014, 107-111.
- Steiner, G., *Después de Babel*, México D. F., Oxford, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Valente, J. Á., «Dos versiones libres de Günter Kunert», *Índice de artes y letras* 184 (1964), 21.
- Valente, J. Á., *Cuaderno de versiones*. Barcelona: Nueva Galaxia Gutenberg 2002.
- Valente, J. Á., *Obras completas II*. Navarra: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores 2008.

Valente, J. Á., *Diario anónimo*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores 2011.

Verlag Zeit Im Bild, «Literatura de la RDA», en *La creación cultural en la RDA: tendencias y resultados*. Berlin: Verlag Zeit im Bild 1982, 21-31.